أحمد عبد المعطى حجازى

بتهوڤن ليس هتلر

عندما كانت آلاف الطائرات الألمانية تشن غاراتها الوحشية على لندن فى الحرب العالمية الثانية فتحولها إلى جحيم ، كان راديو لندن يذيع على البريطانيين سمفونية بتهوڤن التاسعة فيملؤهم الشعور بالجلال والشجاعة والأخوة والإنسانية ، خاصة حين تعلو أصوات الكورال فى الحركة الأخيرة مهللة بأنشودة شيللر :

أيتها الفرحة ، يا شرارة الآلهة الجميلة*
يا بنت جنة المأوى
إننا نطوف بكعبتك المقدسة ، أيتها السماوية
وسحرك الرائع يعقد بيننا من جديد
ما قطعته يد العنف والقسوة
ويتآخى البشر
ومن فوقهم يرفرف جناحك الرقيق

بيتهوڤن موسيقار المانى . وشيللر شاعر المانى ، لكنهما فى تلك اللحظات كانا يقاومان هتلر مع كل شعوب الأرض لأن الفن العظيم خير عميم ينتمى للأمة التى أبدعته بقدر ما تنتمى هذه الأمة للإنسانية ، ويقاومها حين تندفع فى طرق الشر والعدوان حتى يردها إلى سواء السبيل .

لم يقاطع البشر موسيقى بتهوڤن أو فلسفة هيجل أو شعر جوته لأن هؤلاء ألمان ، ولو فعلوا لما اختلفوا عن هتلر فى شىء ، ولعجزوا بالتالى عن مقاومته . وإنما تميزوا عنه وتصدوا له وغلبوه ، لأنهم حاربوه باسم الإنسانية كلها لا باسم قومية بالذات . ولم يخلطوا بينه وبين بتهوڤن ، أو بينه وبين ألمانيا ، فألمانيا التى أنجبت بتهوڤن ليست هى التى أنجبت هتلر . ألمانيا التى تغنى وتفكر وتكتب وتحلم بالسلام والحرية ليست ألمانيا التى تصنع الطاغية وتشن الحرب وتفرق بين الشعوب والأجناس .

* من ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ــ بتصرف .

هذا الدرس الجديد أن يعلمنا ألا نخلط بين الخصم الأجنبى وثقافته ، أجدر أن يعلمنا ألا نخلط بين الخصم العربى وثقافته التى هى ثقافتنا نحن أيضا ، فإذا كان هذا الخصم طاغية مستبدا فهى ثقافتنا نحن وحدنا وليست ثقافته .

ولقد قرأت فى صحيفة تصدر فى الكويت أن بعض المسئولين عن التعليم هناك أسقطوا من برامج الدراسة الأدبية قصائد الشعراء العراقيين . وقد جاء هذا ضمن مقال لكاتب كويتى يندد فيه بهذا الاتجاه الطائش الخطر ، فحمدت الله لأن بلادنا ما زال فيها رجال عقلاء يستطيعون أن يقولوا كلمة الحق ، حتى فى الظروف التى تغرى بالطيش والحماقة ، وإن لم يصلنى ما يفيد أن الذين تجاوزوا الحق رجعوا إليه .

وليست هذه الحادثة جديدة فى بلادنا أو فريدة ، فطالما خلطنا بين السياسة والثقافة ، وأطلقنا العنان لعواطفنا الجامحة وحكمناها فى علاقاتنا الإنسانية والثقافية سواء مع العالم الخارجى أو فى العالم العربى بين بعضنا وبعضنا الآخر .

عندنا كتاب يطلقون على الثقافة الأجنبية أحكاما خاطئة ويلصقون بها تهما باطلة لا يبررها إلا عداؤهم المبرر للسياسة العدوانية التى تتبعها معنا بعض الدول ، وبتأثير من هذه السياسة يقولون إن الثقافة الأوربية ثقافة استعمارية ، أو ثقافة منحلة ، ويعتبرون وجودها فى بلادنا وأثرها فى ثقافتنا نوعا من الغزو والاحتلال ، فلا فرق عندهم بين شكسبير وكتشنر ، أو بين جى دى موباسان وجى موليه !

وأكثر مدعاة للأسف أن يقع هذا الخلط فى الإطار القومى ذاته ، فتؤثر الخلافات والخصومات العربية هنا وهناك فى نشاطنا الثقافى ، وينظر بعضنا إلى ثقافة البعض الآخر وكأنها عدو من الأعداء .

هكذا فعل بعض الذين اختلفوا مع السياسة المصرية فى السبعينيات فدعوا إلى مقاطعة الكتب والصحف والمجلات والأفلام والمسرحيات والأغانى المصرية ، وشنوا على طه حسين ، ونجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس حملات عنيفة شعواء لم يكن لها تأثير يذكر ، لأن الثقافة المصرية أساس فى الثقافة العربية وفى الوجدان القومى الذى لا يمكن أن ينكر شيئا من مكوناته وإلا تمزق وانهار .

وما يقال عن موقف البعض من الثقافة المصرية فى السبعينيات يقال عن موقف آخرين من الثقافة العراقية الآن .

●

لقد كان الغزو العراقى للكويت كارثة من الكوارث التى حلت بالعرب نتيجة للنظم المستبدة التى خيمت على بلادهم . والنظام العراقى الذى اكتوى بناره الكويتيون والعرب عامة نتيجة لهذا الغزو، اكتوى بناره العراقيون أولا ، وخاصة المثقفين الذين أعتبرهم جميعا ضحايا ، من رحل منهم ومن أقام ، ومن زج به فى السجن أو ترك خارجه تحاصره عيون السلطة وتحصى عليه حركاته وسكناته ، وتبتز ولاءه ابتزازا ، وتفرضه عليه فرضا بالترغيب تارة وبالترهيب تارة ، فإن انصاع وأطاع وإلا فمصيره معروف محتوم .

هؤلاء المثقفون الذين وقعت بلادهم بين شقى الرحى فريسة لحملات النظام المستبد وحماقاته من ناحية ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولغارات الأعداء الذين اتخذوا من غزو صدام حسين للكويت ذريعة لتدمير العراق كله من ناحية أخرى ـ هؤلاء المثقفون بحاجة إلينا الآن ، ونحن أيضا بحاجة إليهم .

نحن نحتاج إلى الثقافة العراقية لأنها أساس فى ثقافتنا القومية عامة وفى ثقافتنا الطليعية بالذات .

إن حركة التنوير والتحديث التى أسهمت فيها مصر بالنصيب الأوفى تتعرض لعدوان شرس وحصار قاتل تضربه عليها الاتجاهات الرجعية المتخلفة التى ظهر أمرها واستفحل خطرها نتيجة للمحن التى تعاقبت على المراكز الثقافية الكبرى فى الوطن العربى ، وفى مقدمتها القاهرة ، ودمشق ، وبيروت ، وبغداد .

فإذا أردنا لحركة التنوير أن تخرج من هذا الحصار ، وأن تسترد وحدتها وقدرتها على الفعل والتأثير فعلينا أن نمد أيدينا للمثقفين العرب المستنيرين فى كل مكان .

علينا أن نميز بين صدام حسين وبدر شاكر السياب ، بين العراق الذى ساقه الطاغية مرغما لغزو الكويت ، والعراق الذى يكتب ، ويغنى ، ويقاوم الطغيان ، ويحلم بالسلام والديمقراطية والتقدم .

إن ثقافة العراق المستنير سند للمستنيرين فى العالم كله وفى بلادنا بالذات . وفى مواجهة الكوارث الأدهى التى يمكن أن تعصف بنا ليس لنا إلا ملاذ واحد هو ثقافتنا القومية الحافظة لوجودنا ، القادرة على إنقاذنا من التخلف والتمزق والانحلال .

لهذا نحتفى فى هذا العدد بالكتاب والشعراء والفنانين العراقيين الذين عرفناهم فى الماضى والذين نكتشفهم اليوم ، المبعثرين فى المنافى ، والمقيمين فى الوطن ، فمجلة « إبداع » منبر من منابرهم ، لأنها منبر لكل عربى مبدع ، ولكل فكر مستنير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجاء النقاش

فى العدد القادم

المتنبى .. والشيخ الشعراوى !

مُثل التنوير فى هذا الزمان

الغاية من هذا البحث معرفة ما إذا كانت مثل التنوير صالحة فى هذا الزمان . وهذه المعرفة تستلزم تحديد هذه المثل. وفى عبارات موجزة يمكن القول بأن هذه المثل تدور على مبدأ واحد هو **سلطان العقل الإنسانى** . وقد تناول الفيلسوف الألمانى العظيم « **إيمانويل كانط** » هذا السلطان وأوضحه فى مقال له بعنوان : **جواب عن سؤال : ما التنوير ؟** » نشره عام ١٧٨٤ فى مجلة شهرية فى برلين وفى هذا المقال يعرف **كانط** التنوير بأنه :

« **هجرة الإنسان من اللا رشد ، والإنسان هو علة هذه الهجرة . واللا رشد هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير إرشاد من الآخرين . وهذا اللا رشد هو من صنع الإنسان ، عندما لا تكون علته مردودة إلى نقص فى الفهم ، وإنما إلى نقص فى العزيمة والجرأة . فى استخدام العقل من غير إرشاد من الآخرين . كن جريئا فى إعمال عقلك هو شعار التنوير .**

ومن هذه الزاوية **يقال عن العقل إنه مستقل** واستقلال العقل **يعنى أنه عقل ناقد . وهذا هو** السبب فى **تعريف التنوير للفلسفة بأنها العادة** المنظمة للنقد . **وهذا التعريف لا يساير** التعريف التقليدى **للفلسفة**[1] .

والوحدة العضوية بين الفلسفة والنقد دفع التنوير إلى اثارة الشكوك فى مشروعية الميتافيزيقا أو بالأدق ، فى مشروعية المطلق . وهذا هو السبب الذى من أجله أدخل « **كانط** » مفهوم المطلق فى مجال الفلسفة ، فى مفتتح الطبعة الأولى من كتابه : « **نقد العقل الخالص** » يقول :

أن للعقل خاصية متميزة فى أنه محكوم بمواجهة مسائل ليس فى الإمكان تفاديها . إذ هى مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق . سواء وصفته بأنه الله

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو الدولة ، ولهذا فإن تاريخ الفلسفة ، عند « كانط » هو تاريخ هذا العجز .

و « كانط » يميز بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص المطلق ، وحالة **اقتناص** المطلق . والأمر الحاصل أن ثمة محاولات عديدة في البحث عن المطلق • ولكن تصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يوقع الإنسان . في الدوجماطيقية •• . وهذا هو مغزى قول كانط « **لقد أيقظني هيوم من سباتي الدوجماطيقي** » . ذلك أن الإنسان بمجرد اقتناصه المطلق فإن هذا المطلق يصبح نسبيا : ويتوقف عن أن يكون مطلقا ولهذا فإن عبارة « **بروتا غوراس** » : « **الإنسان مقياس الأشياء** » ما زالت مقبولة حتى الآن . ومع تغيير طفيف يمكن القول . « **الإنسان هو مقياس المطلق** » ويمكن اعتبار هذه العبارة **شعار التنوير** ومن ثمار هذه العبارة نسبية المعرفة ، وليس المذهب النسبي ، لأن النسبية كمذهب تنكر الحركة الجدلية في تحول المطلق إلى نسبي ، أما نسبية المعرفة فتشير إلى أن ثمة ما وراء ، أي اللا مشروط . وهذه الحركة الجدلية بدورها تمنعنا من الوقوع في **المطلقية** ، أي **الدوجماطيقية** . التي تنشد فرض حقيقة واحدة بفعل القوة التعسفية . ولهذا فإذا تبنى كل نسق اجتماعي امتلاك حقيقة واحدة . يتصورها على أنها مطلق ، يصبح لدينا أكثر من مطلق ، وهذه نتيجة مناقضة لطبيعة المطلق ، الذي هو بحكم طبيعته واحد لا يتعدد وهذا هو السبب الذي من أجله لا يكون في الإمكان حدوث التعايش السلمي بين المطلقات ، لأنها في هذه الحالة تفقد مطلقيتها .

وإذا جاز لنا الاستعانة بمصطلحات « **دارون** » يمكن القول بأن المطلقات في حالة تعددها ، الصراع من أجل الوجود والبقاء للأصلح .

بيد أن هذا الصراع يمارسه النسبي (أي الإنسان) باسم المطلق . ولهذا فإذا اعتنق إنسان مطلقا ما فإنه يناضل من أجله إلى الحد الذي يشعل فيه حربا ضد من يعتنق مطلقا آخر . وهذا ما أسميه « جريمة قتل لا هوتية »(٢) .

ولهذا يمكن اعتبار « **التنوير** » **أعظم ثورة في تاريخ البشرية ، تربي البشر على كيفية اجتثاث هذه الجريمة اللا هوتية** . بيد أن هذه التربية ليست بالأمر الميسور .

وقد واجه **التنوير** نقدا فلسفيا ودينيا عنيفا . **فلسفيا** ، جاء النقد من مدرسة **فرنكفورت** وعلى الأخص من « أدورنو » « وهوركهيمر » في كتابهما « **ديالكتيك التنوير** » ويحاول المؤلفان في الكتاب الأول توضيح السبب الذي أدى إلى سيادة الفاشية والثقافة الديمقراطية في أوروبا ، في أعلى مسارها . والسبب عندهما ، مردود إلى أن **التنوير** المسئول عن التقدم الاجتماعي والثقافي والمادي ، يحمل في طياته بذور التراجع إلى أشكال بدائية مضادة للتنوير وهذه هو **ديالكتيك التنوير** حيث ينقلب التنوير على نفسه ، ويتحول إلى بربرية جديدة . وهي الفاشية . ومن ثم فإن العقل يصبح اللا عقل(٣) .

وفي الكتاب الثاني ينوه « **هوركهيمر** » بأن الفلسفة

• معناها توهم امتلاك الحقيقة المطلقة .

•• فيلسوف سوفسطائي عاش في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد .

البرجوازية ، من حيث هى تجسيد للتنوير ، هى عقلانية . بحكم طبيعتها . بيد أن هذه العقلانية تحولت ضد نفسها وسقطت فى مذهب الشك أو الدوجماطيقية . ولم يبق بعد ذلك شىء من العقل . هذا بالإضافة إلى أن العقل هو الوسيلة التى يتجذر بها الإنسان فى **المجتمع او يتكيف إلى الحد** الذى يتحكم فيه العقل فى الغرائز والعواطف[٤] . وهذا هو السبب الذى دعا **كانط** إلى القول بأن « **جمود الحس أساس ضرورى للفضيلة** »[٥] . وبهذا المعنى يقول « **هوركيهمر** » إن العقل يصبح آلة حاسبة تصدر أحكاما تحليلية ، وتستبعد الأحكام التقويمية . وفى تقريرى أنه إذا عرفنا أن ابتداع الآلات الحاسبة والكومبيوترات هى من ثمار الثورة العلمية والتكنولوجية ، التى هى ثمار التنوير فعلى مدرسة « **فرنكفورت** » عندئذ معارضة هذه الثورة .

أما **دينيا فقد واجه التنوير** نقدا غير مباشر من قبل الأصوليين عبر مفهوم الحداثة الذى هو من ثمار التنوير **والأصولية** ، تاريخيا ، **يعود ظهورها إلى بداية هذا القرن** وأغلب الظن أن الذى مهد لسك هذا المصطلح هو سلسلة كتيبات صدرت بين عامى ١٩٠٩ ــ ١٩١٥ ، بعنوان : « **الأصول** » بلغ عددها اثنى عشر كتيبا ، وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة أرسلت إلى القساوسة واللاهوتيين تنقدمحاولة المسيحية التكيف مع الحداثة أى مع العلم ، ونظرية التطور ، واللبرالية ، وتلتزم بحرفية النص الدينى ، أى رفض تأويله .

وهكذا **يمكن تعرف الأصولية بأنها معاداة الحداثة ومعارضة الرأسمالية** المستنيرة التى تخلصت من الرؤية الكونية الدينية . ومن هذه الزاوية . فإن **الأصولية تفترق** عن المحافظة . فالمحافظة تقبل الاقتضاب فى الحديث عن دور الدين ، وتقبل العالم الحديث على أنه المجال الذى يمارس فيه **اللا هوتيون** مهمتهم . أما **الأصوليون** فيرفضون العقل الحديث . ولهذا فإن فكرتهم المحورية ليست فى ترجمة الدين إلى المقولات الذهنية للحداثة ، ولكن تغيير **هذه المقولات بحيث يمكن** اقتناص الدين . وأيا كان الأمر . فإن **الحركة الأصولية** أصبحت ظاهرة دولية وسأجتزىء هنا عند نوعين « من الأصولية الدينية » ، وهما : الأصولية المسيحية ، والأصولية الإسلامية .

تجسدت **الأصولية المسيحية فى الغالبية الأخلاقية** « التى نشأت كحركة دينية فى عام ١٩٧٥ بقيادة **جيرى فولول** بهدف تحرير أمريكا من القيد على التسلح . وتأسيس شبكة دفاع عسكرية ، والتوسع فى الدعاية ضد الشيوعية . ومن أجل تدعيم هذه الغاية عقد « **فولول** » تحالفا بين أتباعه ، والكاثوليك ، واليهود والمورمون بهدف إطلاق الرصاص اللاهوتى على الليبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية على حد تعبير فولول[٦] .

أما « **الأصولية الإسلامية** » فتوازى **الأصولية المسيحية وتمثلها الجماعات الإسلامية التى أسسها** : **أبو الأعلى المودودى** » « باكستان » و « سيد قطب » (مصر) و « وخومينى » (إيران) .

ويتصور هؤلاء الثلاثة أن الرأسمالية الغربية والشيوعية الشرقية ، **هما معسكرا الجهل** . ولهذا ينبغى إزالتهما حتى يقوى الله الوحدة بين العرب والإسلام . ولكن إذا تطلع المسلمون إلى القوة فى مجالات أخرى فإنهم يصبحون موضع احتقار[٧] . ولكن ماذا يعنى الجهل ؟ الجهل عند « **سيد قطب** » محصور فى عصر النهضة ، والإصلاح الدينى ، والتنوير وواجب المسلمين المناضلين القضاء على هذه الظواهر الثلاث ولكن بشرط : أن يتم

القضاء بالحروب الدينية ، وليس بالوسائل السلمية : وقد نظر هذا الشرط مفكر الثورة الإسلامية الإيرانية « **على شريعاتى** » فى كتابه المعنون « **سوسيولوجيا الإسلام** » وفيه يفسر التاريخ بمصطلحات دينية فهو يرى أن قصة « **هابيل وقابيل** » هى بداية حرب ما زالت مشتعلة حتى هذا الزمان . وسلاح كل من **هابيل وقابيل هو الدين** . وهذا هو السبب فى أن حرب دين ضد دين هو الثابت فى تاريخ البشرية . فمن جهة لدينا **دين الشرك** ، أى الدين الذى يشرك بالله ويبرره فى المجتمع وفى التمييز بين الطبقات ومن جهة أخرى لدينا **دين** « **التوحيد** » الذى يبرر وحدة الطبقات والأجناس ويقرر « **شريعاتى** » أنه بسبب هذه الحرب الضرورية بين الشرك والتوحيد فإن أهم مبدأ إسلامى هو قدرة الإنسان على تقديم ذاته للاستشهاد وهذا مبدأ إسلامى هو الذى يحث المسلم على الانخراط فى الحرب من غير تردد . ومن هذه الزاوية فإن الموت ليس هو الذى يختار الشهيد وإنما الشهيد هو الذى يختار الموت ، بوعى وبإرادة . والمسألة هنا ليست مسألة تراجيدية ، وإنما هى مسألة نموذج يحتذى لأن الشهادة بالدم أرفع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد المناضل[٨] .

وهنا لابد من إثارة القضية التالية : إذا كان ثمة علاقة عضوية بين الدين والاقتصاد فى تاريخ البشرية فالمسألة الأساسية هى فى الكشف عن طبيعة الطبقة الاجتماعية التى تلائم الأصولية الدينية . وتناولُ هذه المسألة بأسلوب علمى يستلزم البحث عن العلاقة بين الأصولية والحضارة على أساس أن الأصوليين يزعمون أن رسالتهم تدور على إنقاذ الحضارة الإنسانية . قول شائع أن الأصولية ضد الماركسية والليبرالية بيد أن هذين التيارين من نتاج « **التنوير** » . **يقول** « **انجلز** » : إن الأشتراكية الحديثة فى الأصل ، تبدو كامتداد منطقى للمبادىء التى أرساها الفلاسفة الفرنسيون فى القرن الثامن عشر » ثم يستطرد قائلا : « إن العظماء ، فى فرنسا الذين مهدوا عقول البشر لا ستقبال الثوريين ، لم يقبلوا أى سلطان خارجى أيا كان فكل شىء خاضع للنقد ، وكل شىء يبرر ذاته أمام محكمة العقل ، أو يعتبر نفسه كأنه غير موجود . وهكذا أصبح العقل هو وحده مقياس الأشياء .

ولكن ماذا يعنى « **انجلز** » بقوله « **امتداد منطقى** » جواب « **انجلز** » أن ذلك مردود إلى العلاقة الجدلية بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية فهو يرى أن التناقض بين خاصية الفكر الإنسانى المتصورة بالضرورة على أنها مطلق وبين وجودها فى الكائنات البشرية ، التى لا تفكر إلا بطريقة محددة ، وهو شرط ليس فى الإمكان حلّه إلا فى مسار التقدم اللا نهائى وبهذا المعنى ، فإن الفكر الإنسانى سلطان نفسه ، وليس سلطان نفسه ، وقدرته على المعرفة لا محدودة بقدر ما هى محدودة . فالفكر الإنسانى إذن سلطان نفسه . وهو لا محدود من حيث استعداده ، وإمكاناته ، وغايته التاريخية العظمى ، ولكنه بلا سلطان . ومحدود فى تحققه الفردى[٩] .

وقد بلور « **لينين** » هذا **الديالكتيك** فى كتابه « **المادية والنقدية التجريبية** » تحت عنوان : « **الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية** » حيث يقرر أن التمييز بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية هو تمييز غير محدود ، بحيث يمنع العلم من أن يصبح « **دوجما** » (عقيدة) ؛ بالمعنى الردىء لهذا اللفظ ، ويمنعه من أن يصبح ميتا . ومتجمدا ومتكلّسا . بيد أن هذا التمييز هو محدود بالقدر الذى يسمح لنا بفك الاشتباك بيننا ، وبين النزعة الإيمانية المغلقة ، والنزعة اللا ادرية[١٠] .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذه الزاوية فإن الأصولية هى ضد الليبرالية والماركسية . لأنها ترفض **التنوير** كما ترفض الحداثة التى هى ثمرة التنوير وحيث أن الحداثة مكافئة للثروة العلمية والتكنولوجية التى هى روح القرن العشرين ، فإن الأصولية يمكن اعتبارها « نتوءاً » فى مسار الحضارة الإنسانية ومن هذه الزاوية يمكن الكشف عن الطبقة الاجتماعية المسايرة لهذا النتوء الثقافى . وهذه الطبقة لا يمكن أن تكون الطبقة الرأسمالية المستنيرة . فهى اذن طبقة رأسمالية غير مستنيرة وأنا أسميها **الرأسمالية الطفيلية** ـ لا تتصاعد ثراء بطريقة صاروخية ومن ثم فهذا النوع من الرأسمالية ينفى الإنتاج فى مجالات النشاط الإنسانى . ويتبنى أنشطة طفيلية مثل المخدرات : والسوق السوداء . والاتجار فى أنشطة غير مشروعة . ومن هذه الزاوية ، فإن **الرأسمالية الطفيلية** تشارك **الأصولية** فى الوقت ضد المسار الحقيقى للحضارة الإنسانية التى هى إنتاج بالمعنى الواسع لهذا اللفظ ، أى **الإنتاج الحضارى** ، وليس مجرد الإنتاج الاقتصادى .

يبين كما تقدم أنه من اللازم تمثل التنوير ، ليس بأسلوب سلبى ، وإنما بأسلوب يمهد الطريق للمسار الحقيقى للحضارة الإنسانية .

---

(1) Peter Gray, The Enlightenment, Newyork, Norton company 1977, p. 130 .

(2) Mourad Wahba (edit), Roots of Dogmatism, Cairo, Anglo. Egyptian Bookshop, p. 234.

(3) Adorno Hokheimer, Dialechic of Enlightenment, London, Verso, 1979, p. 90.

(4) Horkheimer, Eng of Reason, guoted From Dialectic of Enlightenment, p. 95.

(5) Ibid.

(6) Falwell Listen A rica, New York, Doubleay 1980, pp. 16— 81.

(7) Abd alslom yasin, Call to cad in of jam aa, 1975.

(٨) مراد وهبة ، الأصولية والعلمانية فى الشرق الأوسط ، مجلة المنار ، القاهرة ، عدد ٤٩ ، ص ٨٤ ـ ٩٧ .

(9) Engals, Anti- Duhring, Moscow, Foreign Langueses Publisging Honse, pp. 27- 28.

(10) Lenin, Moterialism and Engirio - Criticism, p.

زهرة الأقحوان

وحدها فى برارى من الشوك ..

.. تأكلُ أحداقها ..

.. زهرةُ الأقحوانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتذكر عند السماء الذى ..

.. فاض فى قلبها بالأسى ..

تتذكر بعض القلوب

« الرحيمة »

تلمسُها فى حنانْ

حين كان الأمانْ

وارفاً وأغانى الكمانْ

تصطفى عودها لتراقصهُ
والندى مهرجانْ
تتذكر هذى الوجوة التى ..
.. لم تعدْ منذ غابت
والنسيم الذى جفَّ ..
.. ماء الغديرَ المهاجرِ ..
حلمَ الزمانْ
وحْدها زهرةُ الأقحوانْ
تنحنى للعواصفِ ..
.. يمتصُّها حزُنها
تعرفُ الآنَ ..
أن الذى كانَ .. كانْ
لن يعود لها ما اشتهتهُ
ولن يسبح البدرُ ..
.. بين تلافيفِ أوراقها
مثلما كان يفعلُ دوماً
حين كانت تَثَنّى
بين أيدى الحسانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليتها تستطيع الرحيلَ إلى حيث ..
.. تلقى أحبَّتها
حيث يجرى نهارٌ من الماءِ
بين الغُصُونِ اللِّدَانْ
ليتها تستطيعُ الدخول ..
.. لصيف طفولتها من جديدْ
ليتها ليتها ..
.. لوعةٌ من سراب يراقُ
وتعجزُ عنهُ اليدانُ
وحدها زهرةُ الأقحوانْ
تتأملُ هذا الرحيلَ
الطويلَ الذى تشتهيهِ
« يفارقها »
وهى تبقى هنا ..
تنحنى لاعتقال المكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لماذا ينتكس التنوير ؟

كان نموذج رجل الدين الذى سعى زمن التنوير إلى تأكيده ، بمختلف تجلياته ، هو نموذج « المتكلم » العقلانى الذى يتقن من علوم الدين قدر ما يتقن من علوم الفلسفة ، كما قال الجاحظ قديما ، أو النموذج الذى يتقن من علوم الدين ما يتقنه من علوم العصر الحديث ومعارفه ، والذى يتعدى « علوم العرب » إلى « علوم العجم » الجدد أو معارف « الآخر » الذى لابد من الإفادة بمنجزاته لتحقيق حلم النهضة ، أى نموذج رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى ومحمد فريد وجدى وغيرهم ، ممن كان فكرهم الدينى يتأسس على مبادىء عقلانية ، تقبل الحوار مع كل معارف العصر الواعدة وعلومه المتطورة ، فتؤكد هذه المبادىء حرية الاجتهاد الذى يعمل ، بدوره ، على توسيع آفاق التقدم بدل الحجر عليه وعرقلة مساره . وكما كان التنويريون ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم طليعة مجتمع ناهض ، يتحرك إلى الأمام ، ويسعى إلى تحقيق التقدم الذى لا يفارق أحلام الحرية والعدل ، كانوا يطلبون من رجل الدين أن يكون عونا على تحقيق هذا التقدم ، بما لديه من معرف تأويلية ، وما له من تأثير فى النفوس . وذلك بإعمال مبدأ الاجتهاد وفتح أبوابه ، وتأكيد أهمية العقل وإطلاق سراحه ، ليمارس العقل حريته فى التأمل والتفكير والاستنباط والاستدلال . وما كان أحد من هؤلاء يفكر فى رجل الدين بوصفه قاضيا لارادّ لقضائه ، بل بوصفه عالما تتجلى ثقته بمعرفته الدينية فى كيفية حواره مع غيره ، فيجادل بالتى هى أحسن ، ولا يغيب عن باله أن حق غيره فى الاختلاف معه لا يقل عن حقه هو فى الاجتهاد ، فالاختلاف رحمة ، والتعدد طبيعة بشرية ، وحكمة أوضحتها الآية التى جاء فيها «لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة » [٤٨/المائدة] .

يضاف إلى ذلك أن مفكرى التنوير أرادوا أن ينقلوا مبدأ الفصل بين السلطات من بنية الدولة إلى بنية المعرفة ،

ومبدأ توزيع العمل من الاقتصاد إلى الثقافة ، وذلك لتتمايز كل طائفة بمجالها المعرفى ، فتمارس نشاطها المؤهلة له بحرية تامة ، دون أن تتدخل طائفة فى مجال غيرها بالتسلط ، أو تحجر عليها بالقمع ، أو تفرض لنفسها وضعا أعلى بالإرهاب ، بل تستوى الطوائف فى الحقوق والواجبات ، ويستوى أفرادها فى حرية الفكر والإبداع والتجريب ، ومن ثم التعدد والاختلاف . وتبذل كل طائفة جهدها لتحقيق أحلام التقدم فى مجالها ، بأدواتها المعرفية الخاصة ، دون أن يكون هناك ما يمنع من وجود علاقات حوارية ، تحقق الفائدة للجميع ، شريطة أن تظل « حوارية » ، أى تبدأ من التسوية بين أطراف الحوار ، ومن التسليم بحق الطرف الآخر فى المخالفة ، والتسليم بأن المعرفة لا يحتكرها طرف دون غيره ، وأن وسائلها وسبلها ليست واحدة فى كل الأحوال .

ولقد كان هذا المنظور يعيد بناء التراتب المتوارث الذى كان يضع « الفقيه » السنى النقلى قريبا من « السلطان » ، فى سلم التراتب الاجتماعى الذى تحول إلى تراتب معرفى ، فانداح مفهوم « السلطان » فى مفاهيم الدولة المدنية الحديثة التى افتتح الشيخ رفاعة الطهطاوى التبشير بها ، منذ أن كتب « تخليص الإبريز فى وصف باريز » . وبعد أن كان الفقيه النقلى السنى (الشيخ) يحتل موقعه التقليدى قريبا من السلطان ، ودونه بالطبع ، فى قمة التراتب الاجتماعى المعرفى ، منذ أن أفشل المحاولات التى قام بها منافسه الفيلسوف (الحكيم) فى احتلال هذا الموقع ، ومنذ أن اقترن « عقل » الحكيم بما ردّه الغزالى إلى « التهافت » ، وما ردّه الحنابلة قبله وبعده إلى « البدعة » و « الضلالة » ، أصبح على هذا الفقيه أن يتخلى عن موقعه التقليدى ، ويكتفى بمعهد العلم دون قلعة الحكم ، وساحة المسجد بدل مجلس الوالى . وشيئا فشيئا ، انداح موقعه التقليدى نفسه فى علاقات التحديث التى أخذ يؤسسها « الأفندى » . وبقدر ما كانت أدوار الأفندى تتعدد ، فى الدولة الحديثة ، كانت أدوار الشيخ التقليدى تتقلص ، وإحساسه بالخطر يتصاعد ، فيتسرب فى نظرته إلى الدولة المدنية الحديثة سوء ظن متأصل ، وعداء هو نوع من الآلية الدفاعية . إن الدولة المدنية الحديثة تقوم على التعدد فى أُسّ بنيتها القائمة على الفصل بين السلطات ، وعلى مبدأ تداول الحكم ، والمساواة فى الحقوق قبل الواجبات ، ومن أهم الحقوق حق الاختلاف . وتلك دوال لا تعرف معنى تسلطية الإجماع الذى أسسه الفقيه ، ولا تنظر إلى كسر هذا الإجماع بالريبة أو الاتهام الذى ينظر به هذا الفقيه إلى أى فعل من أفعال الخروج على الجماعة . وعلينا أن لا ننسى أن هذا الفقيه ، النقلى ، الحنبلى الأشعرى فى الأغلب ، قد تربى — كما ظل يربى غيره — على مبدأ الطاعة لأولى الأمر ، وعلى طاعة الحاكم وإن جار وعدل عن الحق . وكان ذلك قبل أن يأتى رجال دين من نوع الأفغانى والكواكبى ، يحيون التقاليد الفقهية المناقضة ، ويدفعون المسلمين إلى الثورة على « طبائع الاستبداد » وخلع الحكام الظالمين ، فلا طاعة لمستبد ، ولا أمان لظالم .

ولا شك أن التحولات التى تصاعدت بمكانة « الأفندى » ، فى مقابل نموذج الشيخ التقليدى ، هى نفسها التى ولّدت نموذج « الشيخ المجدّد » الذى حمل لواء التحديث فى فهم الإسلام ، أعنى النموذج الذى مثّله الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبى وغيرهم ، ممن كانوا يؤمنون بما أكّده الكواكبى ، فى « **طبائع الاستبداد** » (١٩٠١ م) قائلا :

« **ما أحوج الشرقيين اجمعين من بوذيين ومسلمين ومسيحيين وإسرائيليين وغيرهم ، إلى**

حكمـاء لا يبـالـون بغـوغـاء العلمـاء الغفـل الأغبياء ، والرؤساء القساة الجهلاء ، يجددون النظر فى الدين ، فيعيدون النواقص المعطلة ، ويهذبونه من الزوائد الباطلة ، مما يطرأ عادة على كل دين يتقادم عهده ، فيحتاج إلى مجددين يرجعون به إلى أصله المبين » .

ولقد اقترن هذا النموذج المجدد لرجل الدين بالعودة إلى تقاليد « الحكيم » العقلية فى التراث العربى الإسلامى ، وإحياء تراثه الذى يمتد من « المعتزلة » إلى « الفلاسفة » ، والذى يقوم على العقل ، ويبرر إعادة فتح باب الاجتهاد ، ويؤسس لما يمكن أن يكون « **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة** من اتصال » . بعبارة أخرى ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يعود إلى النموذج المناقض للفقيه التقليدى فى التراث، فيستبدل به نقيضه الذى أزاحه ، حين استبدل النقل بالعقل ، والتقليد بالاجتهاد ، فأغلق أبواب المستقبل ، وفتح أبواب الجمود . ولذلك تعدّل التراتب التقليدى للمعرفة عند الأفغانى الذى استبدل العقل بالنقل ، والتحسين والتقبيح العقليين بتصديق التقليد ، فارتفعت مكانة الفلسفة لتحتل « الحكمة » أعلى مرتبة ، بوصفها :

« مقننة القوانين وموضحة السبل ، وواضعة جميع النظامات ، ومعينة جميع الحدود ، وشارحة حدود الفضائل والرذائل ، وبالجملة ، فهى قوام قوام الكمالات العقلية والخلقية »

وقد أعاد نموذج « الشيخ المجدد » الاعتبار للفكر العقلانى الدينى ، فى العلاقات المعرفية للدولة الحديثة ، فاقترن هذا النموذج بالدفاع عن العقل فى فهم الدين ، والدفاع عن حق العقول فى الاجتهاد ، وحقها فى مغايرة نتائج هذا الاجتهاد ، وذلك انطلاقا من التسليم بمبدأ التعدد ، بوصفه أحد مبادىء الدولة المدنية الحديثة التى تقبلها هذا النموذج ، بوصفها مرحلة من مراحل « الترقى » فى الأمة ، ودرجة من درجات تحقق « الحكومة العادلة » . ولم يتخذ ممثلو هذا النموذج موقف العداء من هذه الدولة المدنية ، ولا موقف العداء من « العلم » الذى أخذت أعلامه ترفرف فوق معاهدها ومؤسساتها المعرفية . لقد تقبلوا « التحديث » بوصفه منطلقا إلى التقدم ، وسبيلا لمواجهة المستعمر . وتقبلوا « العلم » بوصفه أداة لهذا التقدم وذلك السبيل ، وسعوا إلى الوصل بين العلم والدين ، مستلهمين التقاليد العقلانية التراثية فى إقامة الاتصال بين « الحكمة » و « الشريعة » ، منطلقين من هذه التقاليد إلى ما يوازى اندفاع الدولة الحديثة فى سلم « الترقى » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع أن إقامة الاتصال بين العلم والدين ، بما لا يجعل من أحدهما قيدا للثانى ، هو الوجه الآخر لإقامة علاقات تتسم بحسن الجوار بين ما أطلق عليه الأفغانى اسم « السلطة الزمنية » و « السلطة الروحية » . ولم يكن الأفغانى يتحدث عن العلاقة بين السلطتين الزمنية والروحية ، فى هذا السياق ، بوصفها علاقة بين الدولة المدنية الحديثة التى يتقبلها والدين الإسلامى الذى يدين به ، كأن لا دين سواه ، بل بوصفها علاقة بين هذه الدولة التى يتقبلها ولا يرفضها ، وبين الأديان الثلاثة الكبرى التى كان يعرفها : اليهودية والمسيحية والإسلام ؛ فليس فى هذه الأديان الثلاثة ما يخالف نفع المجموع البشرى . من منظور الغاية التى تتجه إليها السلطة الزمنية ، بل على العكس تحض هذه الأديان الإنسان على أن يعمل الخير المطلق مع أخيه وقرينه ، وتحظر عليه عمل الشر مع أى

كـان . إن الهيئة البشـريـة لا يمكن أن تستغنى عن السلطتين الزمنية والروحية ، فيما يؤكد الأفغانى ، وإن كلتا السلطتين ترمى إلى غاية واحدة فى الجوهر والأصل ، وتقبل الترقى أو الانحدار . أما السلطة الزمنية (المدنية) فإنها تستمد قوتها من الأمة لأجل قمع أهل الشر ، وصيانة حقـوق العامـة والخاصـة ، وتوفـير الراحـة للمجموع ، بالسهر على الأمن ، وتوزيـع العدالـة المطلقة ، إلى آخـر المنافع العامة . وإذا وقعت هذه السلطة بين يدى حـاكم مستبد ، لا يحقق مصالح الشعب ، كان على الأمة أن تثور عليه ، وتستبدل به غيره ، لأن إرادة الشعب هى القانون الذى يجب على كل حاكم أن يكون خادما له ، أمينا على تنفيذه . أما السلطة الروحية فهى السلطة الخاصة برجال الأديان جميعا ، من حيث ما يقومون به من الحضّ على عمل الخير واجتنـاب الشر . وإذا انحرفت هـذه السلطة المعنوية عن مواضعها ، وجب الوقوف تجاهها ، والعمل بكل قوة لإرجاعها الى أصلها :

« وإذا سار الدين فى غايته الشريفة حمدته السلطة الزمنية بلا شك وإذا سارت السلطة الزمنية فى الغاية المقصودة منها ، وهى العدل المطلق ، حمدتها السلطة الروحية وشكرتها بلا ريب . ولا تتنابذ هاتان السلطتان إلا إذا خرجت إحداهما عن المحور اللازم لها ، والموضوعة لأجله .

ولم يتخيل « الشيخ المجدد » العلاقة بين الأديـان ، داخل الدولة المدنية الحديثة ، ومن هذا المنظور ، بوصفها علاقة حرب أو صراع أو تضاد ، بل علاقة تآزر ، داخل السلطة الروحية الموازية ، للسلطة الزمنية . ومعنى هذه العلاقة أن « الأديان فى مجموعها هى الكل ، وأجزاءها هى الموسوية والعيسوية والإسلام » فيما يقول الأفغانى ، فيما كتبه عن وحدة الأديان التى يصفها بوصفها « كلاً » ، مؤكدا أن هذا « الكل » هو « الدين الخالص » الذى يجب أن يفكر فيه الجميع بوصفه السند الروحى للتقدم . ويمضى الأفغانى من هذه الفكرة إلى تأكيد أن الصراع الذى يقع بين الأديان (هل نقول : « الفتنة الطائفية » ؟) لا يرتبط بالأديان، من حيث هى أديان ، وإنما يرتبط بما يقوم به « تجار » الأديان الذين يستغلون جهل المتدينين بحقائق الدين ، ويحركونهم إلى الصراع مع غيرهم ، ويوظفون هذا الصراع لتحقيق مصالحهم ، ولكى يتجنب « الشيخ المجدد » هذا الصراع ، ويحفظ على الدولة المدنية مسيرتها نحو الترقى ، فإنه يؤكد — أولا — مبدأ الفصل بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية ويؤكد — ثانيا — مبدأ الفصل بين الدين من حيث هو دين ، ونظام الحكم الذى يتحدث باسم الدين ، أو يحاول الانتساب إليه . وإذا كان الأفغانى قد أوضح المبدأ الأول فإن الكواكبى ينير المبدأ الثانى فى كتابه « **طبائع الاستبداد** » (١٩٠١) ، مبينا أنه فى « الدول » التى تعاقبت فى تاريخ الإسلام « لم يكن .. نفوذ دينى مطلقا فى غير مسائل إقامة الدين » . ويربط بين تقدم العالم الجديد (الغرب) وتحرره من النزعات الطائفية ، وتجارة المتاجرين بالأديان ، والمستغلين لها فى تأكيد الاستبداد ، ويقول صراحة :

هذه أمم أوستريا وأمريكا قد هداها العلم لطرائق شتى وأصول راسخة للاتحاد الوطنى دون الدينى ، والوفاق الجنسى دون المذهبى ، والارتباط السياسى دون الإدارى . فما بالنا نحن لا نفتكر فى أن نتبع إحدى تلك الطرق أو شبهها ، فيقول عقلاؤنا لمثيرى الشحناء من الأعجام والأجانب : دعونا يا هؤلاء نحن ندير شأننا ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونتفاهم بالفصحاء ، ونتراحم بالإخاء ، ونتواسى فى الضراء ، ونتساوى فى السراء . دعونا ندبر حياتنا الدنيا ، ونجعل الأديان تحكم فى الأخرى فقط . دعونا نجتمع على كلمات سواء ، الا وهى : فلتحيا الأمة ، فليحيا الوطن .

هذه الكلمات قصد بها الكواكبى نزع الفتيل من محاولات المستعمرين ، وجامدى الأفق من رجال الدين ، والمتاجرين بالأديان ، فى إشعال الفتن الطائفية بين المسلمين والمسلمين ، وبينهم وغيرهم من أبناء الديانات الأخرى . ولقد كانت هذه المحاولة التى تهدف إلى فض الاشتباك بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية ، ومن ثم تأسيس الدولة على مبدأ المصلحة لا مبدأ التأويل الدينى ، سابقة بحوالى ربع قرن على ما نادى به على عبد الرازق فى كتابه « **الإسلام واصول الحكم** » الذى صدر عام ١٩٢٥ .

ولم ينفصل هذا التأصيل التنويرى الذى قام به « الشيخ المجدد » للعلاقة بين السلطتين الزمنية والروحية ، داخل الدولة الحديثة ، عن محاولة تأسيس سلام دائم بين العلم والدين . وإذا كان الإمام محمد عبده قد أكد ، فى حواره مع فرح انطون ، فى مطلع القرن ، أن الدين الإسلامى هو الذى انطلق بالعقل فى سعة العلم ، وصعد به إلى أطباق السماء ، فإنه كان يردد بعض أفكار أستاذه الأفغانى ، فيما يتصل بالعلاقة بين الانسان وحقائق الكون بوجه عام ، فقد كان الأفغانى يقول :

إن الإسلام من اكبر اسرار هذا الكون ، ولسوف يستجلى بعقله ما غمض وخفى من اسرار الطبيعة ، وسوف يصل بالعلم وبإطلاق سراح العقل إلى تصديق تصوراته فيرى ما كان من التصورات مستحيلا قد اصبح ممكنا ، وما صوره جموده وتوقف عقله عنده بانه خيال قد اصبح حقيقة .

وبسر ما كان الأفغانى يمزج بين التراث العقلانى الإسلامى ومبادىء العلم الحديث الصاعد الذى يظلل الدولة المدنية الحديثة ، فإنه كان ينطق بأحلامه التى تفك القيود عن « عقل الإنسان » ، فتحرره من الأوهام ليمشى مطلق السراح ، بل يندفع بأسرع من العقبان ، فلا يستحيل عليه « إيجاد مطية توصله للقمر ، أو الأجرام الأخرى » فلا حدود لما يفعله الإنسان ، إذا هو ثابر على كشف أسرار الطبيعة التى ما وجدت إلا للإنسان ، وما وجد الإنسان إلا لها .

ويلتقط الكواكبى الخيط من الأفغانى فيؤكد أن أحلام العلم لا تتحقق إلا مع الحرية ، وأن العلم يجمد كالعقل الذى هو أداته عندما تسيطر طبائع الاستبداد ، فبين العلم والاستبداد حرب دائمة وطراد مستمر ، إذ يسعى العلماء فى نشر العلم ، ويجتهد المستبد فى إطفاء نوره ، لأن للعلم سلطانا أقوى من كل سلطان :

« والغالب ان رجال الاستبداد يطاردون رجال العلم وينكلون بهم ، فالسعيد منهم من يتمكن من مهاجرة دياره ، وهذا سبب ان كل الأنبياء العظام عليهم الصلاة والسلام ، واكثر العلماء الاعلام والأدباء النبلاء ، تقلبوا فى البلاد وماتوا غرباء » .

ولأن الصفة الإنسانية لهذا « العلم » الواعد ، الصاعد ، تعلو على الأجناس والأديان والقوميات ، فقد انسربت إلى وعى « الشيخ المجدد » نزعة إنسانية ، تجاوز

بين الحضور الكلى للبشرية والحضور الجزئى لعصبية الجنس والعقيدة ، فلا يشعر نموذج هذا الشيخ بغضاضة فى تقبل مهمة « تتميم النوع الإنسانى » ، بوصفها مهمة يشترك فيها البشر جميعا . ويتقبل مبدأ الإفادة من « الأجنبى » دون أن يصده عن ذلك حاجز من تأويل دينى أو تفسير عرقى ، ويرى فى هذه الإفادة تحقيقا لما أطلق عليه رفاعة الطهطاوى اسم « النواميس الطبيعية » ، تلك النواميس التى تؤكد :

« أن مخالطة الأغراب ، لا سيما إذا كانوا من أولى الألباب ، تجلب للأوطان المنافع العمومية .. والبلاد الافرنجية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التى لا ينكر إنسان انها تجلب الأنس وتزين العمران » .

ومن منظور هذه النزعة الإنسانية ، المتطلعة إلى مستقبل لا حدود فيه للتقدم ، أو للحوار بين « الأنا » و « الآخر » ، أو التعاون بين المتقدم والمتأخر ، حين ينتفى الاستغلال ، كان على نموذج الشيخ المجدد أن ينتقى من تراثه ما يتوازن به مع الحضور المتصاعد لهذه النزعة الإنسانية ، ويبرر ما كان يحلم به أمثال فرح انطون من « إنسانية جديدة » ، ويؤكد بذلك كله مبدأ « الترقى » الذى أصبح شعارا للدولة المدنية الحديثة . وإذا كانت هذه الدولة تحمل رايات الحرية والعدل الاجتماعى فإن فى التراث العقلانى ، الاعتزالى وغير الاعتزالى ، ما يؤكد الأبعاد المتعددة للعدل ، بمعانيه الدينية والسياسية والاجتماعية ، وما يدعم الدلولات المتعددة للحرية المقترنة بقدرة العباد على « اختيار » أفعالهم ، فى تأويل يؤكد أنه لا معنى للثواب أو العقاب ما لم يكن الإنسان حرا ، مختارا لأفعاله ومعتقداته ومعارفه على السواء .

وإذا كانت الدولة الحديثة تنفى طبائع الاستبداد ، وتستبدل بها حرية الفكر ، ففى التراث المناقض لتراث الفقيه السنى ، الحنبلى الأشعرى فى الأغلب ، ما يسند الكواكبى فى هجومه الساحق على طبائع الاستبداد ، وما يدعم التسامح فى حرية الاعتقاد ، فهذا التسامح نفحة من نفحات الإسلام ، عند العقلانيين من رجاله ، عرف به هؤلاء حين كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزلى ومشبه ودهرى ، فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة فى النفوس ، وكرامة فى التاريخ ، فيما يقول محمد فريد وجدى . والمسافة جد قريبة بين هذه السماحة العقلية وحرية التعبير التى طالب بها الكواكبى ، حين قال :

أطلقت الأمم الحرة حرية الخطابة والتاليف والمطبوعات ، مستثنية القذف فقط ، ورأت أن تحمل مضرة الفوضى فى ذلك خير من التحديد ، لأنه لا ضامن للحكام أن يجعلوا الشعرة من التقييد سلسلة من حديد ، يخنقون بها عدوتهم الطبيعية : الحرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يتحول إلى نقيض لنموذج « الشيخ التقليدى » من أبناء المؤسسات الدينية الذين أضاف الشيخ المجدد إلى خوفهم من الدولة المدنية الحديثة خوفا جديدا من ناتج تحالف أضدادهم « المشايخ » مع هذه الدول . ومن ثم انقلبوا إلى أعداء للمجددين من الشيوخ ، وصبوا عليهم ناتج خوفهم ، فى آلية دفاعية يحركها الشعور بزوال المكانة . وإذا كان هذا الوضع يبرر علاقة التضاد التى باعدت بين الأزهريين من أمثال الشيخ محمد الانبابى والشيخ عبد الرحمن الشربينى والشيخ عبد القادر الرافعى وأمثال الإمام محمد عبده وأقرانه وتلامذته ، فإنه هو الذى دفع

الإمام إلى أن يقول لتلميذه محمد رشيد رضا :

« إن إصلاح الأزهر .. أمامه عقبات وصعوبات من غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم ، وإن هذا الإصلاح لا يتم إلا فى زمن طويل » .

وكان على الشيخ المجدد أن يتحمل الاتهام بالابتداع والعمالة ، وأن ينهال عليه من الاتهام ما يذكره بالاتهامات التى وجهها ابن قتيبة النقلى ، داعية التقليد ، فى القرن الثالث للهجرة ، إلى معاصريه وأعدائه « المعتزلة » فى مفتتح كتابه « تأويل مختلف الحديث » . ولكن مع فارق مهم أن داعية الابتداع (الذى جاء بعدما يربو على تسعة قرون) كان يمضى مع الموجة الصاعدة للنهضة والترقى . وكان تضاده مع « الشيخ التقليدى » الآفل هو الوجه الآخر لتآلفه (أو تحالفه) مع نموذج الأفندى التنويرى ، من حيث الأهداف العامة التى جمعتهما حول أحلام النهضة : الحرية والعدل والتقدم .

هذا التآلف — التحالف — بدوره ، أسس التكافؤ بين النموذجين فى الحوار ، فظل الحوار حوار الأكْفاء الذين يحلمون بتحقيق التقدم والاستقلال عن الآخر — المستعمر . وتجاورت التقاليد العقلانية العربية للجدل فى التراث الإسلامى ، داخل هذا الحوار ، مع التقاليد العقلانية الأوربية للاختلاف فى « فلسفة التنوير » . وأبرز المجددون فى الإسلام آداب الجدل فى موروثهم الخاص الذى قرأوا فيه أن من « أدب الجدل » أن يعرف المجادل :

« أن الأنفة من الانقياد للحق عجز ، وان الاعتراف به والتجرع له عزٌّ ، فلا يمتنع من قبول الحق إذا وضح له ، ولا يكون قصده من الجدل ألا يقطع ، فإن من كان ذلك غرضه لم يزل فى تنقل من مذاهبه وتلون فى دينه ، وإنما ينبغى له أن يعتقد من المذاهب ما قام البرهان عليه إن كان مما يقوم على مثله برهان ، أو وضحت الحجة المقنعة فيه إن كان مما لايوجد عليه برهان » .

— ٢ —

ولكن فى داخل الحدود التى يرسمها « أدب الجدل » كان الحوار يتجه إلى إقامة مصالحة بين الأضداد ، بما يسمح بالمضى إلى الأمام ، ويروغ من السلطة القمعية لعناصر الثبات فى أبنية الثقافة النقلية التقليدية ، ويتملص من عنف مواجهة المجموعات التقليدية المعارضة فى الاستجابة إلى ناتج الحوار التنويرى . وترتب على ذلك أن ظل الحوار دائرا فى حدود شبكة علاقات المجاورة ، دون أن يجاوزها إلى صيغة جدلية ، فظلت التغيرات المصاحبة للحوار تغيرات كمية ، لا تصل إلى ما يجعل منها تغيرات كيفية ، أو جذرية ، تفضى إلى قطيعة معرفية ، أو تحولات حاسمة لعمليات إحلال وإبدال ، فى الأنساق الكلية للمعرفة التقليدية للمجتمع .

وتواصلت النظرة الإصلاحية بوصفها النظرة القريبة من الوعى العام ، والمجانسة له ، كما تواصل الإيمان بالتدرج والاعتدال والتوسط الذى يضم الأطراف المتضادة فيما يمكن أن يكون صيغا توفيقية . وظلت الثنائية المتعارضة بين الشيخ المجدد والشيخ التقليدى قائمة ، يتربص طرفها المعادى للعقلانية بأحلام الترقى ، وينصب من نفسه حاميا ومدافعا عن أنساق المعرفة التقليدية . وحاول أن يسد الهوة الفاصلة ، بين طرفى هذه الثنائية ليحقق نوعا من الوصل ، نموذج ينطوى على « السلفية الجديدة » . هو النموذج الذى كان يمثله محمد

رشيد رضا ، وأقرانه وتلامذته ، ممن تحولوا ، تدريجيا ، إلى موقف أقرب إلى موقف الشيخ التقليدى ، فى غيبة الطرف الإيجابى من الثنائية . وفى الوقت نفسه ، ظلت الثنائية الموازية التى تجمع بين الشيخ المجدد والأفندى التنويرى ثنائية مجاورة ، لم تتحول بها فاعلية الحوار من الصيغة الثنائية إلى صيغة تركيبية أكثر جذرية . وظلت الأنساق الكبرى للمعرفة التقليدية للمجتمع ، نتيجة تاريخها النقلى الطويل ، وتغلب عناصر الثبات عليها ، غير متنافرة مع استجابات الشيخ التقليدى المحافظة من ناحية ، وأقرب إلى وسطية الشيخ المجدد فى استجاباته العقلانية المعتدلة إلى الدولة المدنية الحديثة من ناحية ثانية ، وأميل إلى توليد أجيال جديدة من«السلفيين الجدد » الذين يتوسطون ، بدورهم ، بين الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، ليكونوا أقرب إلى الأول منهم إلى الثانى من ناحية أخيرة .

ولذلك كان الأفغانى أقرب إلى جمهور مستهلكى الثقافة من شبلى شميل ، ومحمد عبده أكثر تأثيرا من فرح انطون ، ومحمد فريد وجدى أنجح فى الإقناع من إسماعيل أدهم . وفى الوقت نفسه ، كان نموذج محمد رشيد رضا ، صاحب « المنار » ، هو النموذج المتولد ، من المتوسط بين الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، والنموذج الذى أخذ يولّد ، بدوره ، جماعات « السلفية الجديدة » التى انتهت إلى « الإسلام السياسى » ، وهو النسق التأويلى للمجموعات التى تجعل من « الإسلام » — بعد تأويله أيديولوجيا سياسية ، تتضمن تحديدا للمجتمع الأمثل ، ونقدا للمجتمع الراهن (الجاهلى) ، وتعريفا بوسائل وأدوات الانتقال من المجتمع الراهن إلى المجتمع الأمثل وذلك منذ أن أسس حسن البنا (الذى تأثر بالشيخ رشيد رضا ومجلة « المنار ») جماعة الإخوان المسلمين بمدينة الإسماعيلية عام ١٩٢٧ .

لقد تآلف الشيخ المجدد مع الأفندى التنويرى فى الحدود العامة للفكر الليبرالى التوفيقى ، والتطلع القومى الذى يؤسس للأمة العربية بوصفها جمعا من « الدول » التى يفترض أن تكون ، بدورها ، بديلا لأشكال التنظيمات التقليدية الأسرية ، أو القبلية ، أو الاعتقادية المذهبية ولكن بقدر ما كان هذا التآلف يؤكد الوحدة فى الأهداف المشتركة ، بوصفها بؤرة الاهتمام ، فإنه كان يتجاهل أشكال الاختلاف ، وألوان التناقض ، بين الأطراف المتآلفة . وكان هذا التجاهل ، فى الغالب ، يأخذ شكل السكوت عن ما يفجّر النطق به صيغة التأليف ،أو الترفق فى معالجة المشكلات الخطرة التى تحوطها أبنية الثقافة التقليدية بأقنعة أيديولوجية ، ذات طبيعة قمعية . ولن نجاوز الواقع لو قلنا إن عناصر الثبات الغالبة على أبنية الثقافة السائدة ، وسيطرة آليات النقل والتقليد على هذه الأبنية ، وتجاوبها مع الأطراف السالبة فى الصيغ الثنائية المتجاورة ، أو تجاوب هذه الأطراف معها ، واستجابتها إليها وتدعيمها لها ، كل ذلك جعل من خطاب النهضة السائد خطابا إصلاحيا ،لايعرف المواجهة الجدية التى تسعى إلى تأسيس تحول جذرى فى انساق المعرفة المهيمنة ، ابتداء ، بل يعرف المواجهة المتدرجة التى وصفها أحمد شوقى بقوله ، وهو يتحدث عن ضرورة التدرج والتلطف فى التجديد :

إن الأراقم لا يطاق لقاؤها

وتنال من خلف باطراف اليد

وليست مصادفة ، والأمر كذلك ، أننا إذا تحدثنا عن زعماء النهضة تحدثنا عن « زعماء الإصلاح » ، إذا استخدمنا عنوان كتاب أحمد أمين الشهير ، وعن نموذج « الشيخ المجدد » قبل الحرب الأولى أكثر من تحدثنا عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« الأفندى التنويرى » ، فأبنية الثقافة السائدة ما كانت تستجيب إلى الدوال الجذرية فى خطاب فرح أنطون وشبلى شميل وجميل صدق الزهاوى ، لأنها كانت أبنية لا تقبل ما ينقضها جذريا ، بل ما تتعدل به بعض عناصرها . وفى سياقات هذه الأبنية ، تجاوبت أفكار الأفغانى التى تقول :

« لا تحيا مصر ولا يحيا الشرق بدوله وإماراته إلا إذا أتاح الله لكل منهما رجلا قويا عادلا يحكمه بأهله على غير طريق التفرد بالقوة والسلطان »

مع بعض أفكار « فلسفة التنوير » الفرنسية عن « العاهل الصالح » و « الاستبداد المستنير » و « الملك الصالح » ، وبحث الجميع عن صيغ توفيقية ، تصالح بين الأطراف المتعادية ، وتجاور بين العناصر المتعارضة ، فى سلام ، يسمح بالحركة داخل نموذج الإصلاح السائد . ولقد ظل هذا البحث الوسيلة الدفاعية التى يلجأ إليها نموذج « الأفندى التنويرى » كلما انسدت أمامه السبل ، وأغلقت أبنية الثقافة التقليدية الأبواب فى وجهه ، وانهال عليه الهجوم الخطر ، كما حدث غير مرة ، فى حالات على عبد الرازق وطه حسين ومحمد حسين هيكل . حين كانت الثنائيات المتجاورة تقوم بدور الدرع الدفاعى الذى تتكسر عليه حراب الهجوم ، من ممثلى الثقافة التقليدية ، وتبرز أهمية الصيغ التوفيقية .

غير أن هذه الصيغ ، من ناحية أخرى ، كانت تقوم بدور الحبل السرى الذى يصل نموذج هذا الأفندى بتلك الأبنية ، فلا يصفّى وعيه منها تصفية كاملة ، بل يظل مشدودا إليها كما لوكان مشدودا إلى ما يمنحه الحماية ويهدده فى آن . وأحسب أن هذه المفارقة راجعة إلى الكيفية التى أدى بها « التراث » دوره فى التآلف الذى اتصل به الشيخ المجدد والأفندى التنويرى من ناحية ، والتنافر الذى تعارض به هذا الشيخ مع نقيضه التقليدى من ناحية ثانية . إذ بقدر ما كان التراث مبررا للتنوير فى الحالة الأولى ، كان مبررا للإظلام فى الحالة الثانية . لكنه ظل ، فى الحالتين ، مقدمة تنبنى عليها نتائج كل الأطراف المتصارعة أو المتناقضة . بعبارة أخرى ، إن العودة التى قام بها الشيخ المجدد إلى التراث ، فى مواكبة المد الصاعد للدولة المدنية الحديثة ، ومبادئها وعلاقات إنتاجها ، كانت سلاحا ذا حدين ، فهذه العودة أكّدت التراث العقلانى ، وأحيت حضوره ، وردت إليه الاعتبار ، وجعلت من مبادئه تبريراً لحضور الدولة المدنية الحديثة ، وتبريرا لقيمها الليبرالية التى انسربت إلى الأذهان . لكن هذه العودة ، من ناحية أخرى ، كانت تنطوى على الآلية المرجعية لكل عودة إلى الماضى لتبرير الحاضر — المستقبل — به ، فجعلت الحاضر ـ المستقبل صورة أخرى من الماضى ، صورة مؤولة بالطبع ، غير أنها صورة من هذا الماضى فى النهاية .

ولقد نقل تصارع الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، حول تحديد عناصر الثبات والتغير فى التراث ، الآلية نفسها إلى حلفاء كل من الاثنين دعاة الاستبداد الذين وجدوا فى الشيخ التقليدى خير نصير ، ودعاة الترقى الذين وجدوا فى الشيخ المجدد الحليف الطبيعى . فتبرير حركة الحاضر — المستقبل بسند من الماضى أسقط نفسه على كل الأطراف ، وجعل من كل حركة إلى المستقبل حركة دائرية بالضرورة ، حركة لابد أن تصل نفسها بالماضى فى كل تطلع لها إلى المستقبل ، كأنها حركة تبدأ من الماضى لتبرر به حركة الحاضر المتحول صوب المستقبل ، ولكن لتعود إلى هذا الماضى بوصفه الوجه الذى يغدو المستقبل نفسه صورة منه ، بعثا أو إحياء أو إضافة .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، أولا ، أن يظل رجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التنوير منطويا على ما جعله يرى فى كل جديد يقبله من حاضر « الآخر » (الأجنبى) صورة أخرى من القديم الذى ورثه عن ماضى الأنا ، أو أصل الهوية . وذلك ابتداء من نموذج الشيخ رفاعة الطهطاوى الذى لم يتقبل « الدستور » ولم يعجب بما أسماه « التيارات » فى فرنسا ، إلا بسند من تراث الماضى ، وعلى أساس من تطابق العقل مع النقل ، وانتهاء بنموذج طه حسين الذى لم يقبل أدب « كافكا » و« الأدب الأسود » الذى انتشر فى أوربا ، فى أعقاب الحرب العالمية ، إلا بعد أن رأى فيه صورة مجددة من « لزوميات » أبى العلاء .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، ثانيا ، أن تتأسس السلفية الجديدة بواسطة هذه الآلية ، بين تلامذة الشيخ المجدد الذين حاولوا الوصل بينه وبين نقيضه الشيخ التقليدى ، فى محاولتهم تقييد العقل بالنقل ، والاقتصار على جانب واحد من جوانب فكر الشيخ المجدد ، وهو تنقية العقيدة من الأوهام ، والعودة إلى جوهرها النقى بعيدا عن البدع المضلة . وقد ابتدأ ذلك الشيخ محمد رشيد رضا الذى انطلق ، مثل أستاذه الإمام محمد عبده ، من آلية العودة إلى الأصل الأنقى . ولكنه ظل أسير حدود دائرة تأويلية لهذا الأصل لم يجاوزها ، فابتعد عن كل ما نادى به أستاذه وأساتذة أستاذه من ضرورة الانفتاح على الغرب ، خصوصا بعد أن رأوا فى نظم أوربا الاجتماعية (العدالة) والمعرفية (العقلانية) ما يتماثل مع تأويلهم للإسلام ولا يتعارض مع تراثهم . واستبدل محمد رشيد رضا بهذا الانفتاح الانغلاق على ما رأى فيه تأويلا لأقوال السلف الصالح ، بعيدا عن أى حوار مع الآخر ، نافرا من إمكان الإفادة منه : ففى حياة السلف ما يغنى عن أى إفادة من الغير ، وفى شمول الإسلام (المؤول) ما يغض العقل عن أن يتطلع إلى سواه .

وكما تولّد نموذج الشيخ محمد رشيد رضا من نموذج الإمام محمد عبده تولّد نموذج حسن البنا من نموذج الشيخ محمد رشيد رضا ، فقد تأثر الأخير بالأفكار السلفية للثانى ، وانطلق منها فى تأسيس الإيديولوجيا الخاصة بجماعة الإخوان المسلمين ، منذ أن وصفها بأنها « دعوة سلفية ، وطريقة سنية ، وحقيقة اجتماعية » ، ومنذ أن اكد أن« شمول الإسلام قد اكسب فكرتنا شمولا لكل مناحى الإصلاح » . وبذلك ، انقطع مبدأ التوفيق بين الأنا / الآخر ، العلم / الدين ، السلطة الزمنية / السلطة الروحية ، عند الأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ،وابتدأ مبدأالأصل الواحد الذى لا يقبل حضورا لغيره ، أو حوارا مع غيره ، والتأويل الملزم الذى لا يقبل مناقضة له ، والدولة الاعتقادية (الدينية ؟) التى لا تسمح بالتعدد ولا تعامل غيرها إلا على أساس قاعدة « الجهاد » فى نشر دعوتها . وترتب على هذا المبدأ الأخير ، الانتقال من التسليم بما يمكن أن يكون « حزب الأمة المصرية » المكونة من المسيحيين واليهود والمسلمين وغيرهم من المواطنين الذين تجمعهم الرابطة الطبيعية ، الناشئة عن العيش فى مكان مشترك ، والتواصل بمصالح مشتركة ، إلى التسليم بهيمنة « الجماعة الدينية » التى تدعو إلى منهجها الخاص فى فهم الدين ، وتقيم تطابقا بين المنهاج وموضوعه ، وتؤكد أن على كل مؤمن اعتقاد هذا المنهج بوصفه الصورة الصحيحة للدين ، ورفض كل ما عداه بوصفه نوعا من أنواع البعد عن الدين .

بعبارة أخرى ، إن آلية العودة إلى الأصل ،كانت تؤدى إلى الشيء ونقيضه ، لأنها عودة تأويلية فى كل الأحوال ، وتعيد إنتاج الأصل لصالح من يقوم بالتأويل إيديولوجيا . ومن ناحية ثانية ،فإن هذه الآلية ،سواء اتجهت إلى العقل أو النقل ، أكدت التقدم أو التخلف ، واكبت السلفية أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

العلمانية ، تظل آلية استرجاعية ، استعادية ، مرجعية ، لا تمنح الحضور لأى خطوة نحو المستقبل الأمثل إلا بردها إلى ما تتصور أنه الماضى الأنقى .

صحيح أن هذه الآلية لم تكشف عن وجهها السلبى تماما فى عصر الإحياء (١٧٩٨ ــ ١٩١٤) ، فقد كانت سندا للتقدم بأكثر من معنى ، ولكنها انتقلت من هذا العصر إلى ما بعده ، وظلت متصلة ، متصاعدة ، ترسخ فى الأذهان انه لا تبرير لأى تغير إلا بسند من الماضى ، ولا شرعية لمستقبل إلا بعد العثور على مثيله فى الماضى . ولقد جعلت هذه الآلية من كل عراك بين « الإخوة الأعداء » ، فى تحديدهم صورة المستقبل ، عراكا حول النصوص الذاتية التى تصلح أن تكون الإطار المرجعى لهذه الصورة والمبرر لوجودها ، والتى تصلح فى الوقت نفسه لنقضها ونفى مبرر وجودها . هكذا ، تحول الماضى ، التراث ، إلى « نص » متسع ، متعدد ، حمال أوجه بالطبع ، قابل لكل تفسير بلا شك ، ولكنه يظل النص الأوحد الذى لابد أن يمنح بركته لكل حركة من الحاضر إلى المستقبل . كأن هذا النص التراثى البشرى ، المؤول ، علة الوجود التى لابد أن يكون كل ما يقع فى الحاضر ــ المستقبل صورة منها ، أو معلولا لها يدور معها وجودا وعدما .

وانطوت هذه الآلية على نظرة دائرية إلى التاريخ ، نظرة تجعل من التاريخ دورات متكررة ، تنقلب ما بين قطبى النماء والذبول ، الولادة والموت ، التقدم والتخلف ، وذلك بالمعنى الذى يجعل من كل دورة جديدة إحياء للدورة السابقة عليها ، فلا جديد فعليا تحت الشمس ، وما نقول إلا معادا ، وما يحدث فى مرحلة حدث فى المراحل السابقة عليها ، وكل تطور هو استعادة لتطور سابق . وبدل أن يغدو « الترقى » صعودا على درجات سلم ، لا تكرر الدرجة العليا ما فى الدرجة الدنيا على سبيل الاستنساخ ، أو تضيف كل مرحلة إلى ما قبلها إضافة « الانقطاع » أصبح « الترقى » متصلا من سلسلة متكررة من الدورات ، تبدأ من دورات الماضى وتنتهى بدورات المستقبل التى ليست سوى رجع لها .

وبقدر مارسخت هذه النظرة أسطورة العود الأبدى إلى الجوهر النقى ، فى الماضى ، جعلت حركة البشر حركة دوائر محددة سلفا ، فى التاريخ . كما جعلت العلاقة بين هذه الدوائر علاقة تسوية ، لا تختلف بها دورة عن دورة فى القيمة أو الرتبة ، حسب موقعها من سلم التطور ، بل تستوى الدورات كلها فى الإضافة ، لأنها لا تتراتب على سلم التطور بل تتراصف فى التسلسل الأفقى للحركة عبر الزمن المتكرر . وقد ادى ذلك إلى الإعلاء من مبدأ « الاتصال » على مبدأ « الانقطاع » ، وإلحاح على البحث عن « المتشابه » بين الدورات بدل البحث عن « المختلف » أو الاختلاف .

وعندما انسرب المعنى الدينى إلى التراث ، فى هذه النظرة ، بوصفه علة الصعود فى الدورات السابقة ، وقع الخلط بين التراث والدين ، فلم يتوقف أحد للفصل بين التراث البشرى والدين غير البشرى ، ليؤكد أن التراث كله ، كما هو بالفعل ، جهد بشرى قابل للتقييم المحايد ، والحكم بالإصابة والخطأ ، ما ظل فعلا من أفعال الاجتهاد البشرى فى التاريخ ، بعيدا عن المصادرات القبلية ، اكتسب التراث قداسة دعمت مكانته ، بوصفه الإطار المرجعى لحركة الماضى ــ المستقبل ، والعلة التى تنسرب بها معلولات التقدم فى هذه الحركة .

هكذا ، أصبح الإبداع نوعا من رد العجز على الصدر ، والعودة الأزلية إلى تأكيد ما سبق قوله ، وذلك بالمعنى

الذى يصادر روح المغامرة والانطلاق ، ويعقل الرغبة فى الانقطاع ، ويطفىء توهج الرغبة فى المغايرة الحديثة . وتضمن فعل التنوير نفسه ما يناقض إبداعه ، فالعقل الذى لا يضع لفعله قواعد سابقة انطوى على التسليم ، أو أجبر على التسليم ، بقواعد تصادر جذرية هذا الفعل قبل وقوعه . والعقل الذى يبدأ من الحاضر بوصفه نقطة الانطلاق صوب المستقبل فرض عليه (أو أجبر على) أن يصل هذا المستقبل بما قبل نقطة انطلاقه فى الماضى . وبدل أن يدخل العقل طرفا فى علاقة وعى ضدى ، حدّى ، بما هو مغاير لطبيعته، اضطر (مِن داخله وخارجه) أن يرضى بعلاقة مجاورة مع نقائضه ، فوضع بذلك أول عائق فى انطلاق حركته ، وأول سبب فى انتكاسه .

— ٣ —

مؤكد أن ذلك كله جزء من طبيعة المرحلة التاريخية ، وناتج الصدام الأول بين عناصر التقليد والتحديث ، فى عملية النهضة . يضاف إلى ذلك أن هذه التناقضات لم تتفجر جوانبها السلبية فى عصر الإحياء على الأقل . وظلت للصيغ التوفيقية ولعلاقات المجاورة أدوارها الإيجابية ، فى سياقها التاريخى ، بما حققه من تحول صوب النهضة . وهو تحول ما كان يمكن أن يقع ، فى جانب مهم من جوانبه ، إلا بما أحرزته الصيغ التوفيقية وعلاقات المجاورة من مقاربة بين الأفكار والمفاهيم المتناقضة ، وما فصلت به المقال ، بأسلوبها بالطبع ، فيما بين الحكمة الجديدة (العلم) والشريعة (الدين) من اتصال ، وما بين الأفندى التنويرى والشيخ المجدد من تحالف ، فى طريق التنوير الصاعد .

وكما تخلى الأفندى التنويرى عن جذريته الحدية ، التى كانت تقوده إليها الأفكار المصاحبة لبنية الدولة المدنية الحديثة ، تخلى الشيخ المجدد عن سابق تقليديته ، والتقى مع استنارة الأفندى ، فى المنطقة التى أرست نوعا من الفهم المغاير لعلاقة المؤسسة الدينية بغيرها من مؤسسات الدولة الحديثة وأجهزتها ، وسلطة أفرادها داخل علاقات هذه الدولة . وكان نتيجة ذلك إصلاح المؤسسة الدينية التقليدية ومعاهدها الموازية ، ابتداء من جهود الشيخ حسن العطار ، أستاذ رفاعة الطهطاوى ، الذى تولى مشيخة الأزهر (فى الفترة ما بين ١٨٣٠ — ١٨٣٤) والذى يصفه على مبارك بأنه « اتصل بناس من الفرنساوية ، فكان يفيد منهم الفنون المستعملة فى بلادهم ، ويفيدهم اللغة العربية ، ويقول : إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها ، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » . وقد تصاعدت هذه الجهود مع الشيخ محمد عبده الذى عمل على إصلاح الأزهر ، مؤكدا أن هذا الإصلاح أعظم خدمة للإسلام ، ومحاولا إزاحة العقبات الناجمة عن « غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم » .

وتتابعت قوانين تنظيم الأزهر ، وبدت كما لو كانت جرعات متعاقبة ، متزايدة الكم ، من التطعيم بأمصال التحديث (القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ ، ورقم ٤٩ لسنة ١٩٣٠ ، ورقم ٢٦ لسنة ١٩٣٦ ، ورقم ١٠٣ لسنة ١٩٦١ وهو القانون الأخير) وفى الوقت نفسه ، محاولة متتابعة من « الدولة المدنية » لتقنين دور المؤسسة الدينية ، وتحديد وظائفها داخل العلاقات التى تتشكل منها أبنية هذه الدولة وأجهزتها الإيديولوجية . وارتبط ذلك بإدخال العلم المدنى إلى المؤسسة الدينية فى ايقاع لافت . ولكن مع الأبقاء ، داخل « الجامع » الذى تحول إلى « جامعة » ، على مبدأ المجاورة بين « الشريعة والقانون » فى إحدى الكليات ، وبين الطب والهندسة وأصول الدين ، فى « الجامعة » التى استبدلت بما كان يسمى « الأهلية » و« العالمية » درجات الليسانس / البكالوريوس والماجستير والدكتوراه .

وجمعت بين تخريج « عالم الدين » و « عالم الدنيا » جمعها بين « كفالة الأمن والطمأنينة وراحة النفس لكل الناس فى الدنيا والآخرة » ، والعمل على « رقى الآداب وتقدم العلوم والفنون وخدمة المجتمع والأهداف القومية والإنسانية والقيم الروحية » فيما تنصّ المادة الثانية من قانون الأزهر الصادر عام ١٩٦١ .

وإذ سمح مبدأ المجاورة بالجمع بين الأصالة والمعاصرة فى كليات جامعة الأزهر (ثمانى عشرة كلية للشريعة والقانون وأصول الدين والدعوة الاسلامية واللغة العربية والدراسات الإسلامية فى مقابل ثلاث عشرة كلية للتجارة والعلوم والطب والصيدلة والدراسات الإنسانية والزراعة والهندسة واللغات والترجمة والتربية) ، حسب قانون ١٩٦١ ، فإنه جعل الأزهر تابعا لرئاسة الجمهورية ، وحدد هيئاته بأربع هيئات هى : المجلس الأعلى للأزهر ، ومجمع البحوث الإسلامية ، وجامعة الأزهر ، والمعاهد الأزهرية . وقرن وظيفة « مجمع البحوث الإسلامية » بالعمل على « تجديد الثقافة الإسلامية وتجريدها من الفضول والشوائب وآثار التعصب السياسى والمذهبى ، وتجليتها فى جوهرها الأصيل الخالص ، وتوسيع نطاق العلم بها لكل مستوى وفى كل بيئة ، وتحقيق التراث الإسلامى ونشره ، وبيان الرأى فيما يجد من مشكلات مذهبية أو اجتماعية تتعلق بالعقيدة ، وحمل تبعة الدعوة إلى سبيل الله بالحكمة والموعظة الحسنة » .

وإذا كانت الصيغة التى تأسست بها بنية الأزهر الجديدة ، مع قانون ١٩٦١ ، حلا ملائما ، وقت صدور هذا القانون ، فإنها كانت محاولة للوصل بين الأصالة والمعاصرة ، وتحقيق فصل المقال فيما بين « عالم الدنيا » و « عالم الدين » من اتصال . وكانت هذه الصيغة استجابة للصيغة الواسعة التى قام عليها النظام التعليمى كله وأجهزة الثقافة التى أخذت تتشكل مع مشروع النهضة الذى حاولت تحقيقه الدولة القومية فى سياق إنشاء المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية (عام ١٩٦٠) وما تولى نشره من كتب بعنوان « دراسات فى الميثاق » و « الاشتراكية الإسلامية » و « مجتمعنا الجديد والشريعة الإسلامية » و « الاشتراكية العربية فى حدود الإسلام والواقع العربى » و « أثر التشريع الإسلامى فى الوحدة العربية » و « الحرية عند العرب » . وإذا كان قانون تطوير الأزهر لعام ١٩٦١ سعى إلى أن يعمل الأزهر موازيا لمشروع الدولة القومية ، فإن الصيغة المعرفية التى قام عليها المشروع كانت تجاور بين المتقابلات مرة أخرى ، فتضع جامعة الأزهر الجديدة على طرف المتصل الذى ينتهى بجامعة القاهرة ، وذلك بالكيفية نفسها التى يتقابل بها « الدينى » و « المدنى » فى متصل الوصل .

ولكن يتقلب هذا الوصل ما بين مجاورة التآلف ، المتصالحة الأطراف ، ومجاورة التنافر ، المتعادية الأطراف ، حسب استجابة ثنائية المجاورة نفسها إلى الأبنية المولدة ، لها ، أو المغيرة لوظائفها . هكذا ، كانت مجاورة التآلف هى الثنائية السائدة ، مع صعود مشروع الدولة المدنية الحديثة ، منذ القرن التاسع عشر ، ضمن المد الصاعد لأحلام النهضة المقترنة بالاستقلال والحرية والعدل ، فتخلى نموذج الشيخ المجدد عن مفهومه التقليدى للعلم ، ولم يعد فقيها للسلطان المستبد ، يبرر له الملك بالدين ، بل نقيضا لطبائع الاستبداد ، وإماما للأمة فى نضالها ضد الظلم . ولم يعد هذا النموذج سلطة قمع فى فهم النصوص الدينية . وأخذ يفصل بين تأويل الدين والنصوص الدينية ، ويؤمن أن التفسيرات الدينية متعددة بتعدد النظر إلى النصوص ! وأن اختلاف الأمة رحمة ، ولا يبيح لفرقة من الفرق أن تحتكر التفسير

والتأويل والاجتهاد ، فالجميع مطالب بالاجتهاد الذى هو فريضة واجبة ، والعقول متساوية فى ميزانه ما ظلت تمتلك أدواته ، ولكل مجتهد أجر فى حالة الخطأ ، ورحمة الله واسعة تشرق على الجميع بلا تمييز . ومن ثم أصبح نموذج الشيخ المجدد ، والمؤسسة التى يصلحها ، عاملا على تأليف القلوب ، وإعمال العقول ، والحث على الاجتهاد ، بما يجعل من إعمال العقل شرطا للتقدم ومبدأ للحرية ومنارة للعدل . وذلك ابتداء من الإمام محمد عبده بل من الشيخ حسن العطار، وانتهاء بمن سار على دربهما المستنير .

ولكن مجاورة التآلف تحولت إلى مجاورة تنافر استجابة إلى شروط خارجية ، فتحولت المؤسسة الدينية التى يمثلها الأزهر من منطق الحوار الذى جمع بين الشيخ الإمام وفرح أنطون ، واستبدلت بالحوار العقاب ، وبالمجادلة بالتى هى أحسن فرض ما تراه بالقمع . وكان ذلك بداية السلسلة التى افتتحت بالاستجابة القمعية إلى كتاب على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » (عام ١٩٢٥) وكتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » (عام ١٩٢٦) مرورا بقضية « أولاد حارتنا » التى لم تنته (منذ أن نشرت فى حلقات فى جريدة الأهرام عام ١٩٥٩) مع عام ١٩٩١ الذى اختتم بالحكم الذى أصدرته محكمة أمن الدولة الجزئية — طوارىء — فى ديسمبر ١٩٩١ ، وقضى بالسجن ثمانى سنوات على مؤلف كتاب وطابعه وموزعه .

أما كتاب على عبد الرازق فقد صدر فى السياق التاريخى الذى انقلب فيه الملك فؤاد على دستور ١٩٢٣ ، وعلى حزب الوفد (بزعامة سعد زغلول) الذى فاز فى الانتخابات بأغلبية ساحقة ، فى شهر فبراير ١٩٢٥ ، ضد إرادة الملك الذى أصدر مرسوما بحل البرلمان المنتخب فى اليوم المقرر لافتتاحه . وفور صدور كتاب على عبد الرازق ، قامت هيئة كبار العلماء بالأزهر باستدعاء المؤلف ، فى الثانى عشر من أغسطس من العام نفسه ، بعد إيعاز من الديوان الملكى ، وحكمت بإجماع خمسة وعشرين عضوا بإخراج على عبد الرازق من زمرة العلماء ، ومن ثم فصله من وظيفته فى القضاء . وقد أصدر قرار الفصل من الوظيفة وزير الحقانية على ماهر . وكان حظ طه حسين أفضل حالاً ، عند صدور كتابه فى العام التالى ، فلم يكن حاصلا على « العالمية » التى حصل عليها صديقه على عبد الرازق ، فقد طرده الأزهر قبل ذلك بسنوات ، وأصبح موظفا مدنيا فى الجامعة المدنية . لكن تقدم الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالى بالأزهر ، فى صباح الثلاثين من مايو ١٩٢٦ ببلاغ إلى النائب العام ، وتبعه فى الأسبوع اللاحق خطاب من فضيلة شيخ الجامع الأزهر ، يبلغ به تقريرا رفعه علماء الجامع الأزهر عن الكتاب طالبا اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة ضد الطعن على دين الدولة الرسمى ، وتقديم طه حسين إلى المحاكمة . وقد قام رئيس نيابة مصر محمد نور بحفظ الأوراق ، إذ لم يرى فيما فعله طه حسين طعنا فى دين الدولة الرسمى . ولكن المعادين للتنوير اندفعوا فى هجوم عاصف على طه حسين وأقرانه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان ذلك فى سياق تاريخى يتهيأ لأن يبرز إلى الوجود جماعة الإخوان المسلمين ، فى العام التالى مباشرة ، عام ١٩٢٧ ، فى مدينة الإسماعيلية ، قبل انتقالها إلى القاهرة ، ومؤتمراتها الأولى التى أرست أصوليتها التى نقلت الصراع حول « الإسلام » من اجتهادات الفكر الدينى إلى الساحة السياسية ، والتى تمسكت بالفكر السلفى ، ودعت إلى إحياء الخلافة وإقامة الدولة الإسلامية ، ورفضت التعددية الحزبية ، وآمنت بضرورة الجهاد لتحقيق أهداف الحركة ، وبوساطة القوة المسلحة ، ورفضت الحضارة الغربية بكل ما تقوم عليه من قيم

ومبادىء عقلية ، ونظرت إلى كل نظام سياسى غير إسلامى بوصفه نظاما لابد من مقاومته بكل الوسائل .

وكانت الأبنية المولدة للسياق الذى انسربت فيه هذه الأصولية ، فى موازاة حكومات الأقلية ، وفى تآلف مع عدائها للديمقراطية وقمعها للحريات ، تعمل على ترسيخ تقاليد معينة ، معادية للتنوير ، هى نفسها التقاليد التى انتهت بأن يصدر وزير المعارف محمد حلمى عيسى باشا قراره المشهور بنقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف فى الثالث من مارس ١٩٣٢ . وكان ذلك هو القرار القمعى الثانى الذى تصدره حكومات الأقلية (وبعد سبع سنوات فحسب من قرار فصل على عبد الرازق من وظيفته القضائية عام ١٩٢٥) . وبالطبع ، رفض طه حسين تنفيذ النقل التعسفى ، فصدر قرار بإحالته إلى الاستيداع ، واستقال رئيس الجامعة لطفى السيد احتجاجا على تدخل الحكومة (حكومة صدقى) بالقمع فى الجامعة المصرية ، وتهديد مبدأ حرية البحث العلمى واستقلال مؤسساته . وتولى النواب الموالون لحكومة صدقى (حزب الشعب ؟ !) تكفير طه حسين الذى « اشتهر بين إخوته بتلك النزعة اللادينية والآراء الشاذة » . وطالب بعضهم بحرق كتابى : « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) و « فى الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) . وكان ذلك فى جلسة مجلس النواب التى انعقدت فى الثامن والعشرين من مارس ١٩٣٢ . وظل طه حسين خارج الجامعة ، يتبناه حزب الوفد ، حزب الأغلبية المصرية ، ويرعاه بعد تحوله عن الأحرار الدستوريين إلى أن جاءت حكومة نسيم فأعيد إلى الجامعة فى ديسمبر ١٩٣٤ .

وإذا كان الأمر مع نجيب محفوظ قد اقتصر على منع روايته من النشر فى جمهورية مصر العربية ، فإن الأمر تجاوز ذلك مع علاء حامد ، ففور إصدار « مجمع البحوث الإسلامية » قراره الخاص بهذه الرواية (الكتاب ؟) قامت مباحث المصنفات الفنية بمصادرة الرواية ، وإلقاء القبض على المؤلف ، وتفتيش منزله ، وحبسه فى سجن طره . وقامت المصلحة الحكومية التى يعمل فيها بفصله من وظيفته . وأصدر قاضى محكمة أمن الدولة الجزئية — طوارىء — حكمه بالسجن على المؤلف والطابع والناشر جميعا . ولم يوقف الأذى الذى كان يمكن أن يقع على نجيب محفوظ ، والذى لا يزال يتهدده ، ويمنع تفاقم الموقف فى حالة علاء حامد،إلا تدخل أعلى سلطة فى الدولة لصالح الاستنارة فى الحالتين . وذلك فى سياق مناخ من علاقة مغايرة للعلاقة التى وصلت بين المؤسسة الأزهرية والديوان الملكى فى منتصف العشرينيات .

ومهما يكن من أمر فإن المقارنة بين موقف المؤسسة الدينية التى كان يمثلها **محمد عبده** مفتى الديار المصرية ، فى مطلع هذا القرن ، والمؤسسة نفسها فى منتصف العشرينيات ، تؤكد أن الوعى العقلانى لنموذج الشيخ المجدد ، كالوعى العقلانى للأفندى التنويرى ، يظل مشروطا بعلاقات اللحظة التاريخية التى تنتجه ، فهو لا ينبثق فى الفراغ ، ولا يزدهر إلا فى اللحظة التى يتشكل بأنساقها ، بوصفه وعيا متولدا يجاوز حضور الفرد ، ويؤكد القيم المتجاوبة فى لحظة صعود الأمة فى اندفاعها صوب أحلام الحرية والعدل والاستقلال . وإلى شىء من ذلك كان يقصد **الإمام محمد عبده** . فى حواره مع فرح أنطون ، حين أكد أن الإسلام ليس ضد العلم ولا نقيضا له ، وأن جمود المسلمين وتسلط طبائع الاستبداد هى التى أدت إلى اضطهاد العلم والعلماء . وإلى شىء من ذلك أيضا ، قصد الكواكبى حين قرن العداء للعلم والعلماء بطبائع الاستبداد .

وكان ذلك وقت أن فض الأفغانى الاشتباك بين « **السلطة الروحية** » و « **السلطة الزمنية** » ، وأكد عبد الرحمن الكواكبى ضرورة قيام « الدولة » على تدبير الحياة الدنيا ، وجعل الأديان « تحكم فى الأخرى » . وحين ذهب **محمد عبده** إلى أنه « ليس فى الإسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة ، والدعوة إلى الخير ، والتنفير من الشر » ، وأن « لكل مسلم أن يفهم عن الله من كتاب الله ، وعن رسوله من كلام رسوله ، بدون توسيط أحد من سلف ولا خلف » . ولم يفعل **على عبد الرازق** ، بعد ذلك ، سوى أن جمع هذه الخيوط ، وصنع منها لحمة كتابه « **الإسلام وأصول الحكم** » فهاجت المؤسسة الدينية ، وجعلت من نفسها « **سلطة دينية** » تمارس القمع ، واستجابت إلى الشروط الخارجية استجابة مغايرة عن الاستجابة الأولى للشيخ المجدد ، فأبرزت من ثنائية المجاورة النموذج المناقض الذى لم يفارق نقيضه فى الثنائية قط ، والذى ظل يتبادل معه الموضع ، أو المكانة ، فى آلية من آليات الاستجابة الشرطية إلى تغير علاقات الأبنية الخارجية .

وما أريد أن أصل إليه من ذلك كله ، وألح عليه ، أن « **التنوير** » ليس إرادة فرد ، أو مزاج طليعة ، ولا يتواصل بصلابة أفراده فى الدفاع عنه ، رغم أهمية ذلك ، أو المضى بمنطلقاته إلى نهايتها الطبيعية ، فنحاسب مفكريه على تقاعسهم فى مناقشة هذا « المحرم » ، أو إنطاق هذا « المسكوت عنه » ، ولكنه حركة أمة ، وجانب من لحظة تاريخية ، ومكوّن من مكونات أبنية وعى اجتماعى لا يقوم فى الفضاء ، بل يتفاعل مع علاقات اللحظة التاريخية ، ويتشكل بها بقدر ما يشكلها . ولذلك تختلف كل لحظة « تنويرية » عن غيرها ، حسب علاقات الزمان والمكان ، فى الوقت الذى تتشابه مع غيرها بالعناصر التكوينية الملازمة لكل فعل تنويرى .

— ٤ —

وهنا ، يمكن أن نعثر على ما يضيف إلى الإجابة عن السؤال : **لماذا ينتكس التنوير** ؟ ولماذا لا يكتمل تراكمه ، فننطلق منه إلى ما بعده ؟ إن التنوير مرحلة موجبة من مراحل تطور تاريخ الأمة ، لابد أن تفضى إلى غيرها ، فننتقل من زمن التنوير إلى ما بعده من الأزمنة التى يبدأ تقدمها من الإضافات الكمية التى يراكمها التنوير ، ويتحول بها من مستوى التغيرات الكمية إلى مستوى التغيرات الكيفية . ولا يحدث ذلك إلا حين يكمل التنوير مهمته ، ويؤسس لقطيعة معرفية مع التقاليد السابقة عليه والمناقضة لطبيعته . وإذا كانت قضايا التنوير الأساسية تتصل بثنائية الدين والعلم ، والنظرة الإنسانية ، فى مقابل النظرة العرقية ، وإقامة الدولة المدنية الحديثة بدلا من الدولة الدينية ، وإرساء مبادىء العقلانية محل الأصول النقلية ، وإزاحة الفكر السلفى بمفاهيم التقدم والتطور ، وتأصيل الحرية بمختلف أبعادها ، وتأكيد معانى العدالة بكل مستوياتها ، وتأسيس معانى المساواة فى الحقوق والواجبات ، بين أفراد المجتمع المدنى ، ذكورا وإناثا ، بغض النظر عن أديانهم ومعتقداتهم وأصولهم العرقية ، فإن هذه القضايا ظلت فى صيغها الثنائية التى لم تُحَلّ تعارضاتها حلا جذريا ، ينفى صيغة معرفية بصيغة مناقضة ، فظلت الثنائيات قائمة ، تعوق بطبيعة بنيتها كل فعل جذرى من أفعال الوعى الضدى ، وتحيل ثوراته المعرفية إلى نزعة إصلاحية توفيقية . ولأن هذه النزعة تظل موزعة بين الأطراف المتقابلة للصيغ الثنائية ، فإنها لا تفارق الشروط الخارجية المولدة لها من ناحية ، والشروط الداخلية لبنيتها من ناحية ثانية . ولذلك كان الوصل بين الأطراف المتعارضة ، فى الصيغ الثنائية ، يتبدل من علاقة مجاورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفقية إلى علاقة مجاورة رأسية ، فتتجلى الصيغ عن تراتب يعلو فيه طرف على آخر فى الأهمية ، حسب الشروط الخارجية ، أو يُستبدل طرف بغيره فى الهيمنة ، حسب الشروط الداخلية . وظلت الصيغ الثنائية ، والأمر كذلك ، صيغا رجراجة ، تتعدل من خارجها أو داخلها ، لكن دون أن تنحل بما ينقض علاقات بنيتها ، إذ لا يصل التغير الواقع فيها ، أو الواقع عليها ، إلى التراكم الذى ينقلنا من المستوى الكمى إلى المستوى الكيفى ، فتتغير علاقات البنية ، بل ظلت العلاقات كما هى ، تسقط المجاورة الأفقية على التراتب الرأسى ، بما يجعل حركة التنوير نفسها تابعة لحركة الخارج ، سلبا أو إيجابا ، من منظور مغايرة التراتب بين الأطراف الثنائية ، وبما يجعل الحركة نفسها مقيدة بعلاقات بنيتها الداخلية ، من منظور مراوحة الهيمنة بين الأطراف .

وإذا ركزنا على الصلة بين متغيرات التنوير ومتغيرات اللحظة التاريخية المولدة له ، والموازية لحركته ، فمن اليسير ملاحظة أن حركة التنوير ينقطع تواصلها فى اللحظات التى يتحول فيها الاستقلال إلى تبعية ، وتزدوج فيها التبعية مع الاتباع ، أو يغدو الاتباع وجها آخر لغياب الحرية السياسية أو غياب العدل بمعناه الاجتماعى . ويحدث ذلك ؛ بالمثل ، حين ترتبك العلاقة بالآخر فيغدو التضاد العقلى (المنطوى على الإعجاب والنفور) إزاء هذا الآخر وجها مغايرا من التضاد العقلى إزاء ماضى الأنا ، بما يعوق حركة الوعى النقدى فى تجاوز نفسه بنقد غيره ، وتجاوز اتّباعه وتبعيته بتأكيد استقلاله فى اللحظة الذاتية لإبداعه .

فى هذه الحالات ، ينقطع الصعود فى مدارج التقدم ، وينقلب الترقى إلى انحدار ، ونبدو كما لو كنا فى « محلك سر » على أفضل تقدير ، أو نتراجع أو ننحدر على أسوأ تقدير . ونعود إلى ما قبل **قاسم أمين** فى تصور « **المرأة الجديدة** » ، وإلى ما قبل **محمد عبده** فى فهم الاجتهاد واحترام روح العلم والترحيب بمنجزاته ، وإلى ما قبل **رفاعة الطهطاوى** فى حديثه عن العدل والتقدم والحرية التى هى من موجبات العقول ، من حيث هى عقول . ونبدل « **المرأة الجديدة** » التى تطلع إليها قاسم أمين نتطلع إلى نموذج مناقض ، وتستبدل بفتاوى الإمام **محمد عبده** عن المرأة فتاوى **أبى الأعلى المودودى** عن « **الحجاب** » . وبعد أن كنّا نقرأ **لرفاعة رافع الطهطاوى** ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، قوله :

> « إن وقوع « **اللخبطة** » **بالنسبة لعفة النساء لا يأتى من كشفهن أو سترهن، بل منشأ ذلك التربية الجيدة والتعود على محبة واحد دون غيره ، وعدم التشريك فى المحبة والالتئام بين الزوجين** » .

وبعد أن وصلت المرأة إلى درجة من التقدم فى تحقيق أدوارها الاجتماعية ، فأصبحت تشارك الرجل مختلف شؤون الحياة الاجتماعية ، ابتداءً من إدارة الدولة وانتهاء بإدارة حياتها الشخصية ، أخذنا نقرأ لأضداد **رفاعة الطهطاوى** ، فى أواخر القرن العشرين ، كما لو كنا على وشك أن نستبدل بفتاوى **محمد عبده** مفتى الديار المصرية فتاوى سماحة الشيخ **عبد العزيز بن عبد الله بن باز** ، الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد فى المملكة العربية السعودية ، **فنقرأ له** ، فيما أملاه عن « **الحجاب والسفور** » :

> **إن الدعوة إلى نزول المرأة للعمل فى ميدان الرجال المؤدى إلى الاختلاط سواء كان ذلك على**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جهة التصريح أو التلويح ، بحجة أن ذلك من مقتضيات العصر ومتطلبات الحضارة ، أمر خطير جدا له تبعاته الخطيرة وثمراته المرة وعواقبه الوخيمة ، رغم مصادمته للنصوص الشرعية التى تأمر المرأة بالقرار فى بيتها والقيام بالأعمال التى تخصها فى بيتها ونحوه . ومن أراد أن يعرف عن كثب ما جناه الاختلاط من المفاسد التى لا تحصى فلينظر إلى تلك المجتمعات التى وقعت فى هذا البلاء العظيم اختيارا أو اضطرارا .. وإخراج المرأة من بيتها الذى هو مملكتها ومنطلقها الحيوى فى هذه الحياة إخراج لها عما تقتضيه فطرتها وطبيعتها التى جبلها الله عليها » .

هذا الاستبدال نفسه تنطوى آليات خطابه على ما ينقلب بتقنيات الحوار إلى تقنيات للقمع ، وعلى ما يقوم بتغيير مواقع الأطراف المتعارضة داخل الصيغ الثنائية .

وعندئذ ، تسقط علاقة التراتب حضورها القمعى على المجاورة ، فيعلو من يتحدث باسم النقل على من يتحدث باسم العقل ، ومن يتحدث باسم الدين على من يتحدث باسم العلم ، ومن يحتكم إلى السلف فى الماضى على من يتطلع إلى التقدم فى المستقبل . ويعلو الرجل على المرأة ، والمسلم على غير المسلم ، والعربى على الأجنبى ، والاتباع على الإبداع ، والإملاء على الحوار ، والتصديق على الشك ، والتسليم على السؤال ، ويتراجع كل ما حققه **الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ومحمد فريد وجدى** فى جانب ، وما حاول **فرح أنطون وقاسم أمين وشبلى شميل وإسماعيل مظهر** تأسيسه فى جانب ثان . وبدل أن نمضى إلى ما بعد التنوير ، نبذل جهدنا فى التمسك بما بقى منه قبل أن يضيع فى ظلمة التقليد ، ونذكر غيرنا تذكير الملهوف بماضيه ، كأننا ذلك التاجر الذى يفتش فى دفاتره القديمة ، حين تفلس تجارته ، ولكن دون أن ينتبه هذا التاجر إلى أن بذرة البوار موجودة فى علاقات إنتاج بضاعته منذ البداية .

الخليفة الأخير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يقف مشرفا على التلال ، والحرائق تتصاعد ألسنتها البرتقالية فى آخر النهار ، بعد خمسين يوما كاملة التهمت كل هذا المدى ، بل وطالت جامع الجوامع ، ومطلع الأنوار اللوامع ، وكنائس وأديرة ، وبيوت وساحات وأسواق،على مدى الخمسين صباحا ، وكان الوزير « شاور » قد دفع الناس بقراره بإضرام الحرائق ، لأن يتزاحموا بالمئات والآلاف ، منحدرين من خارج الأسوار ، حاملين أشياءهم وأطفالهم على الحمير والبغال والجمال ، ولم يكن أمامهم إلا أن يحتلوا المساجد والأزقة ، ووصل بعضهم على مشارف قصر الخليفة الأخير .

لا يعرف هذا الواقف طريقا نحو الحرائق ، ولا يهتدى ـ شأن كل الأيام التى مضت ـ إلا إلى مزيد من المتاهة ، حين يحدق ويحدق ، محاولا تبين مكان داره وملاذ امرأته وعياله ، تراجع وقد امتلأ حلقه بالدخان وناء صدره ، وتورم أنفه من حريق تكاثفت سحب دخانه ، واتكأت على السماء بغلظة . عشرون ألف قارورة نفط ، وعشرة آلاف مشعل نار ، استخدمها الوزير « شاور » .. خمسين يوما .

وها هى تكاد تلفظ أنفاسها بعد أن أتت على الفسطاط لإيقاف تقدم الفرنجة الذين يحاصرون القاهرة .

يعرف ـ هذا الواقف ـ مدى خيانة الوزير « شاور » .

ففى تلك الليلة منذ نحو عامين ، وبينما هو فى نوبة حراسة على القصر الشرقى ، سمع صوت أقدام الجياد تقترب ، فانتبه مع رفاقه وتقدموا يستطلعون الأمر ، وما لبثوا إلا قليلا حتى وصل الوزير « شاور » مصطحبا كوكبة من فرسان الفرنجة ، وإلى يمينه ويساره اثنان من قادتهم يتكلمان العربية بسهولة ويسر ، بل وتتعالى ضحكاتهما وهما يوجهان كلامهما للحراس . غير أن « شاور » أومأ برأسه فقط للحراس ، فتنحوا جميعهم ، ومن ثم انطلقت الجياد تجتاح القصر نحو مقر الخليفة . ولدهشته لمحهم يقتحمون القصر بالجياد ، وهم الذين كان عليهم أن يخلعوا نعالهم على أبواب المدينة ، ولا يقتربون

من حرم القصور إلا حفاة الأقدام ، شأنهم شأن كل الرسل والمبعوثين . لقد هان كل شيء . قال ذلك لنفسه ، وركض مستنفرا ترتجف أوصاله .

كان يعرف الفرنجة ، ورأى كثيرا منهم في الشهور الماضية ، لكن اقتحامهم مقر الخلافة بجيادهم ، ثم طريقة حلولهم على القصر ، واصطحاب الوزير « شاور » لهم، سببت ارتباكا . غاب آخرهم داخل الممر الطويل المقبب ، وتضاعفت حيرته ، غير أنه قرر أن يتسلل ويتبعهم . عبروا البوابة الشاهقة التي لم يرها من قبل ، واستغرقته نقوشها المذهبة المتألقة في ضوء المشاعل للحظات ، ثم وهم يقطعون دهليزا تلو دهليز ، وأبوابا حديدية تتتابع حتى الفناء الواسع المفروش بالرخام ، تحف بها أعمدة من الذهب ، واقتربوا أخيرا من البركة التي توسطت الفناء تنبع من أنابيبها الفضية والذهبية سلاسل من الماء ذي الخرير ، كانت أضواء المشاعل قد حوّلت الليل الساجي إلى ما يشبه السوق : دقات أقدام جياد الفرنجة ، وتردد ضحكاتهم ، دفعت الطيور هائجة تحوم ، كاشفة عن ألوانها النارية أمام الحارس الذي جازف بالاقتراب أكثر وأكثر .

رآهم يترجلون أمام صف الخصيان الواقفين على المدخل ، واستداروا وراءهم ، وأمكن للحارس أن يلحق بآخرهم . عبر قاعات متتالية لم يسمع بها ، وانتهى معهم إلى حديقة حيوانات الخليفة التي روى الكثير من القصص عنها ، وشوهدت الفيلة منها في الأعياد تتبختر متقدمة مواكب الخليفة . أرعبته الفهود ، والدببة والأسود والفيلة ، والغزلان ، والظباء ، وأيائل الحقل تتهادى وتتثاءب ، وتلوى وجوهها ، ثم تنظر في بلاهة نحو كتلة الضوء المتحركة بسرعة . كان خائفا من الخصيان والوحوش التي تتجول في حرية ، ورائحة الطيب والعنبر تتضوع كأنها تنبعث من الحيوانات الرائحة الغادية . فكر في التراجع ، فلن يرمش للخصيان جفن حين يذبحونه في لحظات ، شأنهم شأن فرسان الفرنجة ، أو أولئك المسلّحين الذين يصحبون « شاور » . كان يرتجف من إحساسه الغامض بأنهم يقتربون من مخدع الخليفة « العاضد » غير أنه لم يكن قادرا على الامتناع عن متابعتهم ، مشدودا إليهم ، وهم يقتحمون خلف الخصيان أبوابا وقاعات يلمع ذهب عواميدها المنتشرة المتتابعة ، وخطا مقتربا ليلمح القاعة الرحبة في مقدمتها قبة الحرير الخضراء الموشاة بعقود الياقوت ، والمرجان ، والزمرد وسلاسل الذهب ، ونجومه ، وأهلته .

سجد الخائن « شاور » ملقيا بسيفه على الأرض ، وسرعان ما سقط الحارس أيضا حين هلَّ الخليفة ، وقد أسدل حجابه الناصع على وجهه . كان مثل طيف نحيل تتألق الماسة في مقدمة عمامته ، تخطف أبصار الناظرين ، وهي تبخ سهامها المشتعلة ، دون أن تطرف أنظار الفرنجة الواقفين في تحفز ونفاد صبر تقدم « شاور » نحوه مطأطىء الرأس ، حتى جلس عند قدميه وجعل يعرض مشروع الحلف مع الفرنجة لمواجهة أعداء الخليفة والفرنجة معا ، أولئك الذين يتهيئون لالتهام مصر ويعدون العدة للإيقاع بها . لمسه الخليفة لمسة خفيفة بأطراف أصابعه . فقد وافق ، وأراد إنهاء اللقاء سريعا ليعود أدراجه .

لما تهيأ للوقوف فوجىء الحارس بالفرنجيين الكبيرين يزعقان ، ويلوحان بأيديهما ، يطلبان بلكنتهما التي تأكل الحروف من أمير المؤمنين أن يقسم على الوفاء والإخلاص للحلف الذي عقداه معه لتوهما . راح ينقل رأسه بينهم ، ثم استقر على « شاور » ، الذي شرع في شرح أهمية الحلف لمصر التي يحيط بها أعداؤها من كل صوب .

بدا له الصبي وحيداً على عرشه وحجابه . يفصل بينه

وبين الفارسين و« شاور » والخصيان . وراح « شاور » يعتذر عنهما قائلا : إنهما يجهلان تقاليدنا ، فهم على أى حال أغراب ، ولا يقصدون النيل من احترامك ، والانتقاص من قدرك ، تلك هى تقاليدهم على أى حال . فما كان من « العاضد » إلا أن رفع يده اليمنى بقفازها الحريرى ، موشكا على القسم ، لولا أن عاجلته قعقعة صوت أحد الفارسين بلكنته الخارجة من الأنف مباشرة ، دون أن تنقيها الحنجرة . على أن هذه الخشخشة أوضحت أن الفرنجيين يطلبان منه أن يخلع قفازه ، بل إن ارتداءه لهذا القفاز ، أثناء قسمه ، هو دليل اعتزام الخيانة وإضمارها .

شخصت العيون إلى الخليفة ، وقد أنزل يده ، وكاد يقوم منها المقابلة ، والخصيان من حوله قد تهيئوا لقيامه ، وبدت حركة خفيفة هينة لحفيف الملابس إيذانا بالرحيل. غير أن الخليفة الجالس كان قد خلع قفاز يده اليمنى ، بل وراح يكرر خلف أحد الفرنجيين القسم الذى أملاه عليه ، فقد انتهى الأمر ، والقسم هو القسم ، لا يغير منه خلع القفاز أو ارتداؤه .

قام أخيرا ، وتكأكأ المقدمون والخصيان حول الفرنجيين يكادون يدفعونهما لمغادرة حضرة الخليفة ، وظل الحارس مستغرقا حتى أوشك الجمع على المغادرة ، فحزم أمره ، وأسرع باللحاق بهم . جعل يستعيد هيئة الوحوش ، والنوافير ، والبرك ، والعواميد ، والأروقة ، والقباب المغطاة برقائق الذهب الذى يخطف الأبصار تحرك الهواء ، وبدا وكأن هناك عاصفة تتأهب للاشتداد ، فيما كان الرذاذ يصفع الوجوه ، ويساقط على أردية الجند ، و« شاور » والفرنجة ، محدثا صوتا هيناً .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وهو يخب الآن بملابسه الفضفاضة ، يكاد يتعثر بعد عامين . سحبت حامية الفرنجة التى كانت تشرف على حسن تنفيذ المعاهدة ، وحماية جباة الفرنجة الذين كانوا يحصلون على ضرائبهم المفروضة على أبواب القاهرة . لو كانت الحامية موجودة لأكلتها العامة . ومضغتها مضغا ، فالعاضد قد أرسل كتابه إلى" نور الدين زنكى"ومع الكتاب شعور نسائه صارخا :

« هذه شعور نسائى ... يستغث بك ، لتنقذهن من وطء الفرنجة لنا ... » .

إلى أين يمضى الحارس إذن،وقد احترقت الفسطاط ، وانحدر العامة يتدافعون ، وما زالوا يتدافعون ، حتى الآن ، بين الخطط والأزقة ، يفترشون الأرض ، ويسدون كل المداخل المؤدية إلى قصر « العاضد » .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وقد وقف الفرنجة يدقون أبواب مصر ، بعد أن فتحوا كل الشام ، واستقروا ، وأكلوا وشربوا ، وطاب لهم هواء هذه البلاد بالذات .

قال لنفسه : هل سأمضى متسكعا ، مثل كل يوم ، اتفرس فى الوجوه الضاجة المتزاحمة ، علنى أجد إمراتى وعيالى ، حتى يهدنى الإعياء ، فأعرج على أى جامع ملقيا بجسمى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

91
I-ZAYER

سعدى يوسف

فى قراءة الأرض

فى هذا المساء الرطب ، مساء باريس الرصاص ، وفى الخامس من كانون ثانى 1992 ، أُفكِّرُ بالاعوام الاربعين التى اعقبتْ أولَ نصّ شعرىّ نشرتُه .

كنت لا ازال فى أيام الطلب . استدنتُ من عمّ لى عشرة دنانير لأطبع قصيدةً طويلة فى كرّاس.أعدتُ المبلغَ إلى عمّى ، لا ورقة واحدةً أو ورقتين كما تسلّمته ، بل كيساً من معادن مختلفة الشيات والأصوات . ومن تلك القصيدة كسبْتُ الكثير : حزاماً جلداً ، وكرسياً فى سينما .

اليوم ، يؤنسنى الشعورُ ذاته : إننى أتحزّمُ . احـزِمُ امرى . وأذهبُ إلى الفن .

●

كيف قُدِّرَ لى ، أنا ابنِ القرية الفقيرة كأهلها ، أن اذهب إلى الفن ، وامضى فى الذهاب ، حتى هذا المساء ، حتى هذه اللحظة ؟

كيفُ قُـدِّر لى ، أنْ اقطع القفـار والبحار ، واستبـدلَ بالمصر أمصارا ، وبمنزل الجَدِّ شققـاً نصفَ مفروشـة ، وغُرُفات فنادق رخيصة ، وبالمكتبة الأولى رفوفاً صفيفـةً تطوى وتُنشر كالحقائب ؟

كيف قُدِّر لى أن اقطع القنطرة بين مسجد قرية حمدان والطـريق العام ، ذلـك الحبلَ السُّـرِّىَّ الذى هـو الميلادُ والموت ؟

كيف قُدِّر لى أن احمل النَّصبَ والشظفَ ، واتحملهما ، واحاورهما ، حتى وإن وهنَ العظمُ منى واشتعل الرأسُ شيباً ؟

الايـامُ دُولةٌ ، والسنـون تمضى عقوداً . لا صـوى فى السبيل ولا نيران فى رأس الجبل .

سلاماً ، إذاً .

سلاماً أيها الابدُ المخّبأ فى القميص .

اكتُب عن الناس . احبُهم ، وادافعُ عنهم .

لكن،لا نيرانَ في رأس الجبل .

اتذكَّرُ ، مرةً،القبض عليّ : أُخذتُ من المنزل ، إلى مركز الشرطة ، وبعد ليالٍ هناك ، ذهبَ بي شرطيٌ ، وأنا مغلولٌ ، إلى محطة القطار ، القطار الصاعد من البصرة إلى بغداد حيث سأُحاكَمُ .

كنا راجلين ، انا والشرطي ، والطريقُ بين مركز الشرطة ومحطة القطار يمرُّ بكل الأماكن التي أعرفُها ، ويعرفني الناسُ فيها : السوق . المقاهي . المكتبة . كان الناس يضطربون مضطربهم اليومي . وانا أسير بينهم مغلولاً . لم يقلْ لي احد : سلاماً . لم تطرفْ لمرآي عينان . كان الناس مشغولين بشئونهم ، وما أنا من هذه الشئون . بالوحشة المسعى ! لكني في الانعطافة الأخيرة نحو محطة القطار ، ابصرتُ فتى أسرَّتْني عيناه بأنه سيحكي للمدينة حكايتي .

عن هذا الفتى كتبتُ .

الفنان يكتشف ناره ، ويُعلي جبله ، حيث تتوقد الشعلة .

●

في بيروت 1982 ، في الأيام الأولى ، ومنذ الرابع من حزيران ، اخذتُ اكتبُ قصائد شخصية.جاءت الغارة الأولى على المدينة الرياضية ، وانا اكتب قصيدة أتتبّع فيها مريم العذراء عند ريلكه . مع الأيام بدأت تحولات مريم التي بلغت تجليها الأخير في قصيدة « مريم تأتي » التي كتبتها يوم الخامس والعشرين من تموز .

كيف كنت التقط مادة القصائد ؟

كنت كثير الحركة ، قبل أن تغدو الغارات الجوية بتلك الكثافة الوحشية ، أزور المواقع والمحاور ، أتحدث مع المقاتلين ، اذهب إلى مناطق خطرة ، أبيت الليل أحياناً مع المقاتلين الشبّان في ملاجيء مظلمة ، أدور على الأجهزة الإعلامية ، اتسقّطُ الانباء هنا وهناك . كنت أشعر بأن حياتي هي من التدفق بحيث أن الموت لن يكون سوى تتويج لها إذا جاء . الفنان يكتشف واقعه ، ينقّيه ، وينتقيه . يرفع واقعه ذاته ناراً في رأس الجبل .

●

كثيراً ما يرد تعبيرُ الدهشة ، توصيفاً للشعر أو لما يثيره . وقد استوقفني التعبير طويلاً ، وجعلتُ اتمثّل بيتَ المرقش الأكبر :

تحلّينَ ياقوتاً وشَذْراً وصنعةً
وجزْعاً ظُفاريّاً ودُرّاً توائما

نساءُ المرقش الأكبر ، هؤلاء الحلواتُ المتحليات ، كيف برزنَ إلينا ، في هالة الفن البهيّة ؟ نساءُ سان جون بيرس وريلكه ، كيف أتيننا ؟

لم يقل المرقّش الأكبر غيرَ أشياء سمّاها . إنها أشياء نعرفها . لكن الشاعر وضعها أمامنا بحيث نراها للمرة الأولى . لقد منحنا اللونَ والشكلَ ، أعطانا الملمسَ المتقرّي والعيون الواسعة ، ودعانا عبر الملمس والعين إلى الدخول في عالم من التصوُّر والتخيُّل لم نكن لندخلَهُ لولاه ، لولا هذا المدهش المنهمر أمامنا كمطرٍ ملوّن .

الحواسُ ، إذاً ، هي هدفُ موجة الشاعر . هي المستهدَفةُ لأنها المستقبلة ، ولأن عناصر التصّور والتخيُّل تمرّ عبرها أولاً ، لتواصل مسيرتها نحو التركيبة الفنية اللاحقة ، أعني النصفَ الثاني من التركيبة ، المتعلِّقَ بالقاريء ، هذا القاريء الذي سيلتقط العناصرَ ، ويعيد تركيبها ، حسب هواه ومستواه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اين الدهشة في هذا ؟

احسَبُ أن الدهشة في أن عناصر الواقع وأشياءه التي ينتقيها الشاعرُ ، مادةً خاماً ، تخـاطب (أعني العناصر والأشياء) الحواسَّ ، إشارةً ، لا دلالةً ، أي أن العلاقة بين المرء والعالم تُعادُ إلى بـداياتهـا ، إلى بداءتهـا ، إلى بداهتها المفاجئة . إنها تثير استجابات لا أجوبةً : إنهـا تُحـرِّك وقد اطّلعتُ عـلى دراسـةٍ تتعلق بـالاستجـابـات الجسدية لنصوص شعريةٍ معينة ، مثل اختلاج عضلات الـوجه ، ورفيف الأجفـان ، ووقـوف الشَّعـر ، ووتيـرة التنفس .

وليس ارتباط الأشعار الأولى بالرقص سـوى مثلٍ في السياق ذاته .

لكن الأمـور ، ليست بهذا اليُسر المتـوهَّم في التأويـل النظـري . إنك ، في العمليـة الإبداعيـة ، ستجدك إزاء احتكامات تطبيقيـة خطيرةٍ ، تـدفعُ بـك في قوّةٍ طـاردةٍ عجيبـةٍ ، خارج المتـداوَلِ السائـد . مثـلاً : مـا دامت الأشياء مادّتك الخام ، وما دامت اللغةُ رموزاً للأشياء ، وليست الأشياء ، فماذا أنت صانعٌ ، باللغة ؟

ومثلاً : إن كان الفعلُ والاسمُ الجامدُ هما الأقربَ إلى تـوصيف المادة الخـام ، فماذا أنت صـانـعٌ بـالمصـدر والمشتقّ ؟

ومثلاً : إن كنت رأيتَ أخلاقية العملية الفنية متلازمةً ومادّتَها الأولى ، الأوّلية ، وهي في ما توافرَ لديك . اللغةُ في لحظاتها الأولى ، فماذا أنتَ صانعٌ بالذاكرة ؟ أبمقدورك أن تقدمَ الكأسَ هكذا ، حرةً ، بين يديـك ... بينما الـذاكرةُ مكتظةٌ بالكؤوس : سقراط . الخَيام . أم كلثوم ؟ ومثلاً : إن كان الشعر إعادة نظر في العـالم ونقداً ، ومـا دامت الصورة وسيلته في إعادة النظر ، وفي النقد ، فأيّ مكانٍ يظلُّ للفكرة ؟ بمعنى ، هل الفكرة تسبق العملية الإبداعية أم تتلوها ؟

هل الشاعر هو الذي يتوصل إلى الفكرة أم القارىء ؟

أسئلة كهذه ، لن تجد جوابها إلا في التطبيق ، أي في الكتابة ، وإلا بعد زمنٍ يمرُّ ، وسعيٍ يتـراكم ، وستظل هكـذا ، ما دام الطـريق إلى الفن أطولَ من حيـاة . على الطاولة أمامي ، ورقة ، علبة كبريت ، منفضة،ولفافة تبغ ، الأشياء أمامي.أربعةٌوعليَّ أن ألعب . لـلأشياء الأربعـة نظامها المعروف المألوف . تنسى الورقـة . تشغل اللفـافة بعود كبريت . تدخن ثم تضع اللفافة المتقدة في المنفضة . هكذا نفعل كل يوم . لكنّ عليّ أن ألعب ، أن أغيِّر النظام المعروف المألوف ، أن تكون قصيدتي مخالفةً ، مختلفة . وفي الوقت نفسه ، عـليّ أن احتفظ بمفاتيـح لي وللقارىء مفاتيحي هي الأشياء . هكذا سأخرج اللفافة من علبتها ، وأشعلها بعود كبريت . لكني لن أضعها وهي متّقـدة في المنفضة . سأُدخل الورقة في المشهد . أضع اللفافة المتقدة على الورقـة ، وأترك الأشيـاء تتفاعـل ، خارج السيـاق المألوف ، اتركُها تتفاعل في كيمياء الشعر . السـابع من كانون ثان 1992 .

صباحٌ باريسيٌ آخر . مطرٌ وسماءُ رصاصٍ . السـاعة الثامنة والنصف ، والعتمة لا تزال شاملة . النوافذ وحدَها تضيء الصباح البهيم ، في هذه الضاحية العمـالية حيث أقيُم . هديرُ سيّارات وحافلات يخترق الزجاجَ المزدوج . الناس يمضون إلى معاملهم ومصالحهم ، بينمـا أوراقي التي تنتظر لا تزال بيضاً ....

لمَ أنا في باريس ؟ لم أنا هنا وهناك ، هناك وهنا ، في هجراتٍ بدأت منذ خمسة وثلاثين عامًا ؟

موسكو ــ دمشق ــ الكويت ــ بيروت ــ الجزائر ــ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دمشق — بيـروت — قبـرص — بيـروت — دمشق — عدن — قبرص — بلغراد — تونس — وأخيراً : باريس

ماذا افعلُ فى باريس ؟

ماذا افعل فى أرضٍ غيرِ عربية ؟

يتضمن المنفى فكرة الإلغاء . إلغـاء عـلاقـة الفـرد بـالسماء والأرض والمجتمـع.ثمةخطٌ عمودى يصـل بين السماء حيث المعبودُ والأرض حيث الأسـلافُ فى هداة الموت الطويلة .

وثمّتَ خطٌ افقىٌ ينتظمُ القريةَ أو البلدةَ ، حيث المنازلُ والذكرى وملاعبُ الطفولة .

وفى نقطة تقاطع الخطّين يقفُ الفردُ .

هولُ المنفى هو فى اقتـلاع من نقطة التقـاطع هـذه ، وازدراعه فى بقعة أخرى لن تكون نقطةُ التقاطع فيها . فلا السماءُ اولى ، ولا الأسلاف أسلافٌ ، ولا منازل وذكرى وملاعب طفولة . ماذا يتبقّى ؛ إذاً ؟

الشظفُ وحده . الكدُّ ، والعنـاء . بُغيةَ الحفـاظ على التكوين الأول ، على السلالة المهـددة بالانقـراض . على الجفر الذى يجفُّ .

لكن شروط العملية الفنية تجعل من هذا الحفاظ مهَمّةً بالغةَ الصعوبة ، فكلّما تقدم المرء فى طريق الفن خطوةً زاد احتياجُه إلى جذور اكثر غوراً . اكثر غوراً فى نقطة التقاطع تلك ، لا فى تراب المنفى .

افكِّر بالأرض العـربية ، بـأهلها الجميلـين ، ولُغتها الأجمل .

افكرُ بحضاراتها وثرواتها ، وافكر فى الوقت عينهِ بالمآل الذى نحن فيه . بالزمن المغلق الذى أطبقَ علينا . واقول : لسنا الوحيدين بين الأمم فى معاناة الـزمن المغلق . أمم عديدة . سوانا ، مرّت وتمرُّ بأزمنةٍ مغلقة ، ولقد خرجت منها ، وتخرج ؛ لأنها احتفظت بالجمرة ، كابيةً او لاهبةً ، وما هذه الجمرة إلا الجوهرُ ، إلا الثقافة المخالفةُ ، القادرةُ وحدها على أن تغزو كلَّ جيل يجدُّ ، بمبرِّرٍ تسميةٍ جديداً .

تُرى ، ماذا كنا فاعلينَ بلا طه حسين ؟

إن رايته لَتَقَدُّمنا فى الزمن الأعمى !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاريخ آدم

سامي مهدي

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

كنتُ اقرأ تاريخ آدم
فانفجرت في الفضاء
شهبٌ ، ورأيت النساء
ينحدرن إلى النهر
يبحثن عن صبيةٍ ضائعينَ
ويحثُثن أزواجَهن على أن يعودوا بما رُزقوا
وينَمنَ على فُرشٍ من بكاء
كنتُ اقرا تاريخ آدم ..
كان الهواء
دكةً ، وسلالمَ تصعدُ نحو السماء

بغداد

الــزمــن العــربى

منذر الجبورى

قبل أن تبدأَ بالسرْدِ وفى ذكر الحقيقةْ
قبل أن تَسْفَحَ كاسات المراراتِ
وتَسْتَحضر فى الذهن التواريخَ العتيقةْ
قبل أنْ تنكشفَ الأوراقُ
أو تحترقَ الأوراقُ
أو تطفوَ على السَّطْحِ
معانيكَ العميقةْ
قبل أن ترمى على الدربِ الخُطا
دَعْ خطا الليل إلى الليل
فإنّ الليل قد ضَلَّ طريقهْ
أيها المخبولُ بالأوهامِ
والمشدودُ بالأسرارِ
يا هذا الذى يصدُقُ فى القولِ
ويا هذا الذى يومضُ فى الليلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد وَلّى زمانٌ

كانت الشمعةُ فيهْ

تتحدى ظلمة الأفقِ

وتُرديِ أيَّ تيهْ

فاتئدْ

هذا زمان أسودُ القلب

وإن خُط ضياء فوق فيهْ

قبل أن تبدأ

لا تبدأ ...

فإن المقصلهْ

حَدُّها الظـمآنُ

من ألفٍ

إلى ألفٍ

يطيع القتلهْ

فاتّئدْ

يا سيدَ الأسرارِ

والأوهام

....

هل تبدأ

كئ تبدأ

يعنى أن تعيدَ المهزلهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهيد

علي جعفر العلاق

بدلاً عَنَّا يموتْ
بدلاً عن ذلك المرعى ،
وذاك القمر العالي ،
وعن هذي البيوتْ
بدلاً عنَّا يموتْ

(صنعاء)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشيد

خزعل الماجدي

سميتُهُ البُراقْ
أسرى بنا فى لجج ِ الظلمةِ
فى خرائب الكونِ وفى الوحشةِ
لِلمحاقْ
فدارَ فينا الكوكبُ القديمْ
ومسَّنا الله بغصنِ الجنةِ الكريمْ
ومسَّنا بروحِهِ ، والمطرِ الغَيْداقْ
سميتُهُ العناقْ
يشُدُّ بين طينة وطينةٍ
والشمسُ والقبة والمراعى
سميتُها الآفاقْ
تحن شطرَ الشفقِ الأولِ والجداولِ الدِّهاقْ
وتنحنى لأولِ الأرضِ
لبدءِ الدهر ..
للعراقْ

بغداد

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

حضور السياب

إلى صلاح ستيتية

كاظم جهاد

من چيكور إلى دَرَم
ومن بغداد إلى روما
وفى جميع الأماكن التى لم يزرها أبدا
والتى ما برح خياله الضامر يمارس فيها
رقصته الشبحة
بلا جنائزية ولا عويل
ترون طيفا على عُكّاز
العكازُ مُشِعٌّ بحرارة الطيف
والإثنان يفيئان إلى خبيئاتٍ فى الغابة
لا يعرف دروبها إلا الأطفال

(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتهاء العلاقة

سركون بولص

حُبُّها يبدأ يوما بعد يوم ، ساعةً بعد ساعة
بالانقلاب إلى خارطة أليفة
ويطوى المكتشِفُ خيمتَهُ
على حدود الجُرْف الأخير
فى قارّة أتمّ اكتِشافها ..
ذلك الحَوَرُ الذى أغراه بها منذ البدايهْ
لم يعد يُصِيبه برَمْيَةٍ واحدةٍ فى القلب
كلُّ شَهْقةٍ تهرَب حول كتِفيها
وكانت أسيرةً
فى المناجِمِ معقلِ الرَّغَبات
كلُّ إباحةٍ جديدةٍ للخفايا ، مجردُ رهانٍ على الماضى
فى هذه الأيّام .

(نيويورك)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القارة المتوحشة

هاتف جنابى

فى هذه الغابات ، فى ثيابها المزركشه
أو فى عظامها السوداء
ثمة من يعرف فيها البدء
من يعرف فيها الانتهاء
ثمة من يمضى بلا قعقعةٍ ،
ثمة من يبكى
ومن يصطنع البكاء
ثمة من صار ظلاما
واستوى بلا حياء !

(وارسو)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثنويات

جمال مصطفى

ألمحُ الآن صُوَى

تائهةً خلفى ..

وأشباهَ صُوَى

وجواباً كالسؤالْ :

إنك الآن على بابِ النَّوى

كقصيدةٍ قُدحتْ

وأرَّخَت الجنون على محالْ

خامرتُها

لأشم ــ فى أسرارها ــ

المسك الذى قتل الغزالْ

يا قامةَ الفرحِ التى انكسرتْ

واثّاقلت ترحا

لا تورقى كالقوس حانيةً

حتى إذا كانَ الذى تجنينَهُ :

قُزَحا

قوس الصعودِ ..

ولا نبيذَ ولا أوانى

هذا حفيفُ الله

فى ورقِ الأغانى

(بروكسل)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

المغتربون فى المكان ..
المغتربون فى الزمان

« لغة غريبة .. ناس غرباء .. عادات غريبة .. حياة غريبة .. بـل عالم غريب ، من منا الغريب ؟ ! »

طارق الطيب

مجلة (الاغتراب الأدبى) العدد ١٩ ـ ١٩٩١

الأدباء العراقيـون المغتربـون خارج حـدود الوطن ، الموزعون عـلى قارات العـالم الخمس الكبرى تقـريبا ، يشكلون الآن أغلبية عـددية فـائقة بين الأدباء العرب المقيمين فى المهاجـر والمنافى الاختيـارية أو الإجبـارية ، وليست الأغلبية العددية هى الظاهرة الوحيـدة البارزة ، فوجود مثقفين ومبدعين كبار فى صفوف هذه الأغلبيـة ، يمثل بعدا آخر داخل ظـاهرة الاغتـراب الأدبى العربى عامة ، والعراقى خاصة . هناك مثلا « **سعدى يوسف** » و « **فاضل العزاوى** » و « **أرداش** » و« **نجيب المانع** » وغيرهم من الأسماء المعروفة ، فضلا عن أسماء أخرى تند عن الحصر من الأجيال التالية .

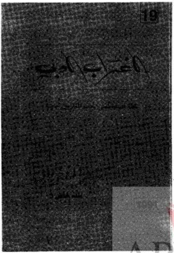
ليس هذا المقام مقام الحديث عن الظروف التى كانت وراء هذا الاغتراب الهائل ، فهى ظروف لا يجهلها أحـد تقريبا ، وإنما المقام يتعلق أساسا بالحياة الإبداعية التى يعيشها هؤلاء المغتربون بعيدا عن الوطن ، خاصة بعد أن أصدروا منذ سبع سنوات مجلة أدبية فصلية تعكس نبض هـذه الحيـاة ، وهى مجلـة (**الاغتـراب الأدبى**) التى يشرف على تحريرهـا « **صلاح نيـازى** » فى بريطـانيا ، والتى يمكن أن تقدم لنا وجهـا صادقـا من وجوه الأدب العراقى فى المنفى .

* * *

تعبر مجلة (الاغتـراب الأدبى) بصفة خـاصة عن حركة الأدب العراقى فى الخارج ، وتتسع فى الوقت نفسه ، لتعبر بشكل عام عن حركة المغتربين العرب بصفة عامة ، فهناك أدباء كثيرون يشاركون فى تحريرها ، وينتمون إلى اقطـار عربيـة شتى : سوريـة وفلسطين وتـونس ومصر والسودان وغيرها ، وليس هناك ما يجمع فى الغالب بين كل هؤلاء إلا كونهم مغتربين فى الخارج ، ولسنا مضطرين ـ بالطبع ـ لقبول تلك القسمة الثنائية الحاسمة التى تفصل أيـديولـوجيا ، أو حتى فنيـا ، بين أدب الـداخـل وأدب

الخارج ، ففى مجال الأدب والفن لا تكون العملة دائما ذات وجهين يتيمين : أبيض وأسود . قد يصح ذلك فى غير الأدب ، أما هنا فنحن إزاء عملة متعددة الأوجه ، لسنا إزاء مرآة ذات وجه وظهر ، ولكننا إزاء بللّورة كل زاوية من زواياها وجه وظهر معاً ، فليس لشعاع من الأشعة أن ينعكس أو ينفذ أو يرتد بكامل وضوحه وصراحته كما يحدث فى المرآة . بل هو مجبر على أن يتكسر ويتشابك مع خيوط الأشعة الأخرى فى نسيج محير . إننى ـ باختصار ـ أشعر بتعاطف شديد مع أدباء أعرفهم يقيمون فى المنفى منذ أعوام ، لكننى فى الوقت نفسه ، لا أستطيع أن أدين شعراء وكتابا أعرفهم أيضا ، لمجرد أنهم ظلوا فى وطنهم يتحملون ما عساه لا يطقه غيرهم . إن الجميع ـ فى نظرى ـ ضحايا لظروف بعينها ، وطالما أنه ليس من المستبعد أن يكون بعض المهاجرين مختارين ، بالقدر نفسه الذى لا نستبعد فيه أن يكون كثير ممن بالداخل مضطرين ، فإن الفعالية الإبداعية ، سوف تظل فى بعدها الكيفى ، هى المعيار الأبقى .

لقد مر الأدباء والمفكرون المصريون بتجربة مشابهة فى أثناء عقد السبعينيات فخرج من خرج وبقى من بقى ، ولم يكن من العدل أن يدان الباقون لمجرد أنهم بقوا يتحملون صامتين أحيانا ، ويعارضون ساخطين أحيانا أخرى ، إلى أن جاء وقت امتلأت فيه المعتقلات بصفوتهم ، بينما كان كثيرون ممن بالخارج ينعمون ببحبوحة الحرية ورغد التعاطف الذى يحيط عادة بمن خرج لمجرد أنه خرج ، فضلا عمن ظل منهم يناضل من أجل جمع الثروة وتأكيد الذات بمختلف السبل المشروعة ، وغير المشروعة . ليس من سبيل أمامنا إذن ، إلا أن نتمسك بالمعيار الأبقى ، معيار الإنتاج الأدبى الرفيع ، حيث لا مجال للادعاءات من أى نوع . بهذا المعيار وحده ، سنجد أن حصيلة قيّمة



من الإنتاج الفنى والأدبى قد أخذت تنمو وتتراكم فى هذا المنفى أو ذاك على أيدى الأدباء والفنانين المغتربين ، خذ مثلا معرض الفنان الكبير « **أرداش** » العام الماضى فى (باريس) وكذلك أعمال فنانين آخرين : الفنانة « **سعاد العطار** » والفنان « **اسماعيل زاير** » والفنانة « **هيفاء زنكنة** » ، وخذ فى الأدب مثلا ، دواوين « **جمال جمعة** » الثلاثة : « **الناسوت ـ الرسم بالمدن ـ كتاب الكتاب**) ، **وكذلك أعمال المجتهد** « **كاظم جهاد** » الشعرية ، ودراساته وترجماته المختلفة عن « **لوفيفر** » ، وعن الشعر الفرنسى المعاصر ، بالإضافة إلى دواوين « **جمال مصطفى** » و « **شوقى عبد الأمير** » و « **حميد العقابى** » وغيرهم ؛ مع التذكير بأننا لم نورد شيئا للأدباء الكبار المعروفين : ثم تجىء مجلة (**الأغتراب الأدبى**) لتكمل الصورة ، وتزيدها جلاءً .

***

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستمد مجلة (الاغتراب الأدبى) هويتها من الشعور بالغربة ، وتعمل ، كما يدل على ذلك العنوان ، على تأكيد ذلك الشعور . إن هذه الغربة - وإن كانت فى الأساس مكانية - لا تلبث أن تمتد وتتفاقم حتى تصبح غربة فى المكان والزمان جميعا . إن اللحظة التى ينتقل فيها المهاجر من وطنه إلى أى مكان آخر ، حد فاصل بين زمانين ، ولن يصبح السفر حينئذ نحو أمكنة مختلفة فحسب ، بل ايضا نحو أزمنة مغايرة يسميها « على الخياط » فى قصيدة له :

(**أزمنة التعب**) :

أشهد أنك شخصى الثانى
وقد باعدت بيننا المسافات
فصرنا الصعاليك فى المتاهة
ننشر الشكوى فوق أدراج الندى
فكلانا سكن الثلج
وسافر سهوا إلى أزمنة التعب

(الاغتراب الأدبى ، العدد ٣ - ١٩٨٧ - ص ٥٠)

هناك زمانان ، لأن هناك مكانين ، ولن نندهش بالتالى إذا ما وجدنا الذات قد انقسمت هى الأخرى إلى اثنين : المتذكِّر والمتذكَّر ، أو بلغة أبسط : الذاكر والمذكور . والجسر الذى يربط بين هذين الشطرين هش متداع ، خاصة فى هذا العصر الذى بدأ فيه الآخر (الغربى) يحس بعداء متصاعد تجاه كافة الجاليات الغريبة التى تعيش على أرضه ، وفى مقدمتها الجاليات العربية ، كما لا ينبغى أن نندهش ايضا حين نجد أن الخطاب الاسترجاعى (التذكرى) هو الخطاب الغالب فى أدب المغتربين كما تطرحه مجلة (الاغتراب الأدبى) . يتذكر (فوزى كريم) موت « عبد الأمير الحصيرى » - (انظر العدد ٣ - ١٩٨٦ من المجلة ، ص ٣٧) - وتتذكر « **سميرة المانع** » تحت وطأة الحضور الرمزى للعلم :

« **العلم رمز جميل ، ليس شخصا من لحم ودم . له عيوبه ونقائصه ، يتكبر علينا ، يذلنا ، يحرمنا ، يأمرنا ويقسو علينا** » .

(الاغتراب الأدبى - العدد ١٩ - ص ٣٧)

فى فعل التذكر يصبح الماضى هو البطل ، أو لنقل هو الطريدة ، إنه (**عصفور الماضى الملون**) ذلك الذى يطارده المغترب فى محاولات سيزيفية يومية على أمل الإمساك به كما تعبر عن ذلك « **هيفاء زنكنة** » فى اعتراف دال :

« **.. وأنتظر بفارغ الصبر انقضاء ساعات النهار ، واتطلع بلهفة إلى حلول المساء لأحتضن النوم ، لأكبل العقل جيدا ، لأقترب عبثا من الطائر الطليق ، لأمسك ولو هنيهة ، بعصفور الماضى الملون** » .

(الاغتراب الأدبى - العدد ٣ - ١٩٨٦ - ص ٣٧)

لقد كان « **برهان شاوى** » ، وهو بعد فى وطنه ، قادرا على أن يجسد من خلال معاناته نبوءة الغربة الأشد : غربة الداخل ، وأى غربة أقسى من أن يكون المرء ، فى وطنه ، **بلا غرفة تنام وتنهض فيها الرياح ، وبلا شرفة تستضيف الصباح** :

وكانت على السطح لى غرفة
تنام وتنهض فيها الرياحْ .. .
ولى شرفة
تستضيفُ الصباحْ
وتغفو على نظرة السابلةْ

(الاغتراب الأدبى - العدد ٩ - ١٩٨٨ - ص ١٠)

هكذا ، ليس أمام المغترب فى الداخل إلا أن يقاوم بالرمز ، وكلما أحكم قبضته على الصياغة الرمزية ، اقترب من عتبة النجاح من خلال تحقق مزدوج : تحقق سياسى من خلال فعل المقاومة ، وتحقق فنى من خلال فعل الإبداع ، وهذا بالضبط هو ما قد يخسره المغترب فى الخارج ، إذا هو استسلم لسهولة المقاومة السياسية بعيدا عن قبضة السلطة وعيونها ، واكتفى بأن ينتج فنا هجائيا سافرا . غير أن التحدى الذى تشكله السلطة تجاه فنان الداخل ، يوجد نظيره ، وربما أقسى منه تجاه فنان الخارج ، إنه التحدى الحضارى . لن يستطيع أديب الخارج ، مهما حاول التكيف ، أن يتجاهل هذا التحدى ، ولذا فهو لن يستطيع أن يلوذ بالهرب الكامل من مواجهته .

تتناثر محاولات (التكيف) فى مجلة (**الاغتراب الأدبى**) على شكل دراسات ومقالات شتى تنتسب إلى المناخ الثقافى الذى تمليه طبيعة التفاعل مع المكان الجديد ، هناك مثلا مواد من هذا النوع تدور حول « **إليوت** » و « **توماس مان** » و« **رامبو** » و« **شكسبير** » و« **برنارد شو** » و « **د .هـ . لورانس** » .. الخ ، لكن محاولات التحدى تقوم فى بنية هذه المواد ومواد أخرى غيرها ، يقول « **حسين كروش** » فى مقال بعنوان : (ليس ثمة أمل لرامبو) ، وهو يتحدث عن « **الشنفرى** » و « **تأبط شرا** » و « **السليك بن السلكة** » و « **أبى خراش الهذلى** » و « **أبى الطمحان القينى** » و « **عروة بن الورد** » :

« .. **فهؤلاء الخلفاء الشذاذ ، ارادوا مثل ويتمان وبودلير ، بل مثل رامبو وماركس ، أن يسنوا قوانينهم الخاصة ويقيموا جنة عدن على الأرض ... ...**

ألا يشعر بالذنب هؤلاء الذين يتحدثون هذه الأيام عن تصعلك رامبو الذى رضعه من ثدى امه ؟

(مجلة الاغتراب الادبى - ١٩ - ص ٣١/٣٠)

هنا ، يتحد الخطاب الاسترجاعى ، الذى رأيناه يتحقق على المستوى الشخصى فى فعل (التذكر) ، بخطاب استرجاعى آخر يتحقق هذه المرة على المستوى الحضارى العام ، يتحول (التذكر) هنا إلى ذكرى مدمنة ، إذ يتصوب النظر إلى عز الماضى تعويضا عن ذل الحاضر ، ويكون مثال (الأندلس) هنا متوقعا ، يقول « **حسين الموزانى** » عن « قرطبة » فى قصيدة بعنوان (**صور حاضرة عن زمن ماضى**) - ولنلاحظ دلالة العنوان : -

علمناهم الحرب
وعلمناهم الغزو زمانا
فصاروا غزاة
وصرنا إلى صحرائنا ..

(الاغتراب الادبى - العدد ٣ - ١٩٨٧ - ص ١٣ - ١٤)

هذا قول يستطيعه المغترب فى الداخل ، كما يستطيعه المغترب فى الخارج ، وإن كانت حاجة الأخير اليه أشد ، فهو يخوض معركته فى قلب المكان / الضد والزمان / الضد فى الوقت نفسه ، لقد لاذ المغترب بمكان جديد ، ووجد نفسه حرا يسعى كما يشاء على هذه الأرض الجديدة ، ولكنه حين صوب عينيه فجأة إلى أعلى ، هاله أن يجد نفسه بلا سماء تظله ، كما نرى فى نص للشاعر « **حميد العقابى** » :

لم تعدْ لى سماء
لأدفن وجهى بين النجوم ،
اداعب خصلات شمسى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهذى سماء ملبدة بالدخان

(الاغتراب الأدبى - العدد ٩ - ١٩٨٨ - ص ٦٥)

إن النصوص القليلة التى وعت هذا الاغتراب الحضارى العميق ، وواجهته ، هى ذاتها النصوص التى عوضت ما خسرته عن طريق الهجرة ، ولا يصدق ذلك على الفنون الأدبية - من شعر وقصة ومسرحية - وحدها ، بل يصدق أيضا على الدراسات والمقالات الرفيعة التى نطالعها فى المجلة ، ففى دراسة « **عبد الحسين الهنداوى** » عن الاستبداد الشرقى (العدد ٣ - ١٩٨٧) ، نجد أمثلة دالة على ما يمكن أن يفعله الشعب بالمستبدين حين يجد متنفسا للتعبير عن نفسه ، والإشارة إلى ما فعله الشعب العراقى بجثة « **نورى السعيد** » فى الأمس القريب ذات دلالة خاصة ، وملاحظات د . « **هشام عبد الرحمن** » فى مقاله (الاقتتال العبثى) تضع أيدينا بحذق على موطن الداء فى كياننا الهزيل :

« .. **فالمتكلم هو الذى يجيد الكلام . والذى يجيد الكلام يستحق المدح بغض النظر عن أى شىء آخر . وبغض النظر عن النتائج النهائية لكلامه على نطاق الواقع الفعلى .**

(الاغتراب الأدبى - العدد ١٩ - ١٩٩١ - ٢٠)

ربما لا يكون هذا الكلام عن علاقة العرب بلغتهم جديدا تماما ، ولكن السياق والأمثلة هنا تعطى لهذا الكلام دلالة أبعد وأعمق أثرا . أما الموهوب « **نجيب المانع** » ، فنقرأ له :

.. سمعنا صوت هتلر فى الأفلام ، وياله من صوت داعر البشاعة ! والسؤال هو كيف استطاع شىء قبيح مثل صوته أن يخدع ثمانين مليون شخص يفترض

انهم كانوا متحضرين ؟

(الاغتراب الأدبى - العدد ٣ - ١٩٨٦ - ص ٢٢ - ٢٣)

القياس التمثيلى واضح هنا ، ولكن هناك غلالة شفيفة لا تكاد تبين ، ومع ذلك فهى التى تميز المبدع عن المحرض السياسى .

الاغتراب سجن ، وربما كان أضيق من أى سجن آخر ، سجن بحجم القفص الصدرى كما يعبر « **صلاح نيازى** » فهو لا يكاد يسمح بالتنفس :

حول كل منا قفص من نوع ما
نحمله من عصر إلى عصر
نلمسه لمس اليد ولا نراه
مرة بمقاس الجسم
ومرة بحجم الوطن

(الاغتراب الأدبى - العدد ١٩ - ١٩٩١ ، ص ٧٩)

لا حرية مع الاغتراب إذن ، اللهم إلا ما تتيحه لحظات الإبداع الحقيقى ، ولا يتبقى بعد ذلك لأديب الداخل إلا حرية الصمت ، ولا لأديب الخارج إلا حرية الاغتراب !

آحاد من المغتربين يلوذون بالخارج من الداخل ، ينتمون إلى شعب مغترب يلوذ من الرمضاء بالنار ، ينتمى بدوره إلى أمة مغتربة تلوذ بماضيها من حاضرها ، فهل بقى بعد من فرق بين مغتربى الداخل والخارج ؟ وبين غربة المكان والزمان ؟ ، وبين غربة الأفراد والشعوب فى هذا العالم العربى الذى يعيش الآن خارج الزمن فى هذا النظام العالمى الجديد؟

وهل نستطيع هنا سوى تحية العاجز ، نقدمها إلى الشعب العراقى بمغتربيه ومقيميه ونحن نردد : يا له من اغتراب فى اغتراب فى اغتراب ؟ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريـال غـزول

عود إلى نازك الملائكة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعـد ما يقـارب نصف قرن من التجـريب الشعـرى المتعـارف على تسميتـه بالشعـر الحـر ـ انطـلاقـاً من المصطلح الذى صاغته الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** فى الأربعينيـات ـ يجدر بنـا أن نـراجـع هـذه الظـاهـرة وانعطـافاتهـا الإبداعيـة ونسترجـع ملابسـاتهـا ونقيم منطلقاتها بشىء من التأمل وبعد النظر .

لقد انطلقت هذه الحركة الشعرية الجديدة فى أرض العراق وانتشرت فى الوطن العربى . ولكونها لم تلتزم بنسق القصيدة التقليدية فقد اعتبرت تمرداً وثورة على الشعرية التراثية أو الشعرية العمودية ، وأصبحت موضوعاً جدالياً وسجالياً استقطب الرافضين لها والمدافعين عنها فى تراشق لم ينقطع إلى الآن . وقد كتبت المقالات والكتب والأطروحات والرسائل الجامعية حولها ، ولكن الاسئلة الجوهرية لم تطرح بشكل مبين ، بل ضمناً وأحياناً عرضاً ، والأساس لم يناقش مناقشة كافية وواعية . ما هى الشعرية ؟ وما هى الشعرية التراثية ؟ وكيف تكون الثورة فى الشعر ؟ ومتى يكون التجديد خروجاً ومتى يكون توليداً ؟

ولم يسهم أحد مثلما فعلت **نازك الملائكة** فى فرض هذا الشعر الجديد على خارطة الأدب العربى . فقد كانت أول من كتب ونظّر له ، فارتبط باسمها لأنها أبدعته ودافعت عنه ونقدته وصاغت مصطلحاته ؛ وباختصار كانت حجر أساس فى تشكيله ظاهرة أدبية . ولا فائدة ترجى من التطرق فى هذا السياق إلى مسألة تافهة كالسبق : هل كانت أول قصيدة من الشعر الحر **لنازك الملائكة** (« **الكوليرا** ») أم كانت **لبدر شاكر السياب** (« **هل كان حباً ؟** ») ، ولا داعى للخوض فى التناحرات القطرية حول جذور هذه الحركة . فمما لا شك فيه أن **نازك** لم تظهر بغير سوابق وتوطئات ، بل كان هناك إرهاصات فى التجديد الشعرى وجدت قبلها فى العراق ومصر وبلاد الشام والمهجر .. إلخ . ولكن يبقى لها شرف الريادة ببلورتها

لتطلعات الأمة فى النهوض والبعث بلورة شعرية وبلاغية .

فلا يمكن إلا لمكابر او جاهل أن يزعم إمكانية الإبداع **الملائكى** كحلقة من حلقات الشعرية العربية دون **جميل صدقى الزهاوى** العراقى و **أبى القاسم الشابى** التونسى و**إيليا أبى ماضى** اللبنانى و**محمود حسن إسماعيل المصرى** . فالثقافة العربية نسيج لا يمكن فصل سداه عن لحمته ولا عزل مشرقه عن مغربه .

ولدت **نازك الملائكة** عام ١٩٢٣ فى حى قديم فى بغداد فى عائلة شاعرة باتجاهى الأم والأب . فكانت تدور فى الجلسات العائلية مناقشات لقضايا لغوية وكتابات لقصائد مشتركة وندوات أدبية وكأن لأم نازك المعروفة أدبياً باسم « **ام نزار الملائكة** » دور محورى فى هذه اللقاءات ، كما أن توفر مكتبة فى البيت ونزوع شعرى فى كل أفراد العائلة خلق الجو المناسب لنازك . اهتمت نازك بالنحو والموسيقى والتصوير ، وكانت مرهفة منذ صغرها . كتبت الشعر بالعامية العراقية وهى فى مطلع دراستها الابتدائية ، ثم نظمت الشعر بالفصحى وهى فى المدرسة المتوسطة . شغفت باللغة العربية وتخصصت فيها فى دار المعلمين العالية ، ولكن شغفها هذا لم يشغلها عن تعلم لغات أخرى ، فقد درست اللاتينية والإنكليزية والفرنسية . كما أن ولعها بالأدب لم يقلل من اهتمامها بالعلوم الأخرى ، فقرات فى الفلسفة والتاريخ والأساطير والفلك والكيمياء والأحياء .

لقد كانت **نازك** المتشبعة بتراثها القومى منفتحة أيضاً على روافد ثقافية أخرى نهلت منها . فلم يأت اطلاعها على الإنجاز الأدبى والفنى والفكرى للآخرين ليحتل أرضية مفرغة ، بل ليتفاعل مع مكونات حضارية مهضومة . ومن هنا نجد تجاوبها مع الشعر الإنكليزى والنقد الجديد — الذى درسته فى جامعة برنستون وجامعة وسكنسون فى أوائل الخمسينيات — لا من باب الانبهار بالآخر ، بل من باب التراسل مع تيار وجدت له معادلاً نفسياً وتراثياً ، وإن لم يكن هذان المعادلان سائدين فى الخطاب الشعرى . وقد كتب الناقد **عبد المحسن طه بدر** فى دراسته عن أثر **بودلير** على **عبد الرحمن شكرى** (فى العدد الثانى من مجلة **ألف**) كيف توقف الشاعر المصرى عند قراءته للشاعر الفرنسى وعلق بخطه على ديوان **أزهار الشر** ، مبرزاً صوراً رمزية تتراسل بأجواء شعبية فى التراث العربى ، لكنها مستبعدة من أدب المؤسسة وذوقها . ويشير الناقد بهذا إلى القرابة الجمالية الكامنة بين أدبيات الآخر والأدبيات المحلية المهمشة والمكبوتة التى ترجح التأثر . ويصح هذا التحليل والتفسير على **نازك** حيث أنها توسلت فى شرح قواعد الشعر الحر لا إلى النموذج الغربى — وإن لم تنكر دوره فى استثارتها — بل إلى أشكال من الشعر الفصيح غير الرسمى الدارج فى العراق من أمثال **البند** كما أنها أبرزت تجربتها باعتبارها تخففاً من صرامة القواعد العروضية التقليدية ، لا تقويضاً لها أو قلبها رأساً على عقب ، وذلك لتتيح لخوالج النفس المعاصرة فسحة التعبير بلغة العصر وإيقاعه .

تقول **نازك** فى بيانها الأول عن الشعر الحر الذى ضمنته مقدمة ديوانها **شظايا ورماد** (١٩٤٩) :

« على أن الأديب الذى سنتفق على تسميته « مرهفاً » لابد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها فى صميم الأدب المحلى قديمه وحديثه ، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل .. وينبغى ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس « خروجاً » على طريقة الخليل ، وإنما تعديل لها يتطلبه تطور المعانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل » .

وتضيف نازك في الباب الرابع من كتابها القيّم **قضايا الشعر المعاصر** :

« **لا ريب في أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى « الشعر الحر » .. فلا يتقيد بأسلوب الشطرين الذي تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور ، وإنما يخرج عنه فيجيء هزجاً تختلف أطوال أشطره .. ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في أذهان الشعراء والأدباء والنقاد ، ولعل سبب ذلك يكمن في أنه شكل من أشكال الشعر نشأ في عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين تأخروا عنه . والواقع أنه لم يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع أنها أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة مثل الزجل والمواليا ، وكان والقوما والدوبيت ... لا ريب في أن الشعر الحر أقرب في خطة وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين ، ذلك أنهما كليهما يقومان على أساس « التفعيلة » لا « الشطر » وتباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجيء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه ... على أن الشعر الحر أسهل من البند في خطته وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التي تصلح له ، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه في ذلك شأن الشاعر العربي في أسلوب الشطرين** » .

ويشير كل هذا إلى أن ما التقطته **نازك الملائكة** من أدبيات « الآخر » كان الجانب الذي يمكن أن يتوازى أو يتراسل أو يتجاور أو يتقاطع مع المسكوت عنه والغامض والمهمش في أدبيات « النحن » . وهذا لا يلغي الآخر ولا ينفيه ، وإنما يجعل إمكانية التفاعل معه مبنية على أساس تكافؤ لا تراتب ، على أساس ندّي لا تبعي . ومن هذا المنطلق يكون الانفتاح على الثقافات الأخرى قد ساهم في فتح نوافذ على عالم شعري متسع ذي جماليات متعددة ومتضاربة . ويجدر بالذكر في هذا السياق أن نؤكد اطلاع **نازك** وزملائها من الشعراء على الأدب العالمي لم يقتصر على الأدب الغربي المعاصر ، بل جاوزه إلى الأدب الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) ، وآداب الشرق الأقصى ، والأدب الفولكلوري في الغرب ، أي أنه لم يركز على التيار السائد حينذاك بل تعداه إلى اطلاع عالمي بكل ما تعنيه العالمية من تعددية جغرافية وتاريخية .

ومع أن التراث العربي انفتح على العلوم الإنسانية والبحتة عند الآخرين من فرس وهنود وإغريق .. إلخ ، إلا أن انفتاحه على آداب الآخرين كان محدوداً وخاصة في الشعر . لقد أثرت — دون شك — الحكايات والمآثر الهندية والفارسية على الأدب السردي عند العرب ، ولكن الشعر بقي منعزلاً إلى حد كبير عن الأدبيات المجاورة . وعند ما اطلع **الجاحظ** الموسوعي الثقافة على الشعر اليوناني استنكر قيمته الشعرية لأنه لم يجد فيه الأوزان والقافية الموحدة التي تعود عليها في شعرنا ، ولا شك أن معرفة الجاحظ بهذا الشعر كانت مبتسرة ، فلم يكن يعرف اليونانية . أما **نازك** ، فهي قارئة ودارسة جادة للأدب الإنكليزي ، كما عكفت على تعلم لغات أخرى كاللاتينية والفرنسية ، رغبة منها ، لا نزولاً على متطلبات مدرسية . كما أنها قامت بدراسات عليا في الأدب المقارن في أعرق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جامعات الولايات المتحدة ، مما جعلها تدرك أن قواعد الشعر وجمالياته ليست واحدة ؛ بل تختلف باختلاف اللغة والتاريخ الأدبى ، فالعروض الإنكليزى يختلف عن العروض العربى ، بل هو يختلف فى اللغة الإنكليزية القديمة عنه فى اللغة الإنكليزية الوسيطة أو الحديثة . ولا بد أن يكون هذا قد زعزع يقينها بأن قواعد الشعر وأسسه الجمالية واحدة ، وخاصة لأنها — على عكس **الجاحظ** — متذوقة للشعر غير العربى على الرغم من تباين قواعده الشعرية ، ولابد أن تكون قراءتها المتعمقة للشعر الإنكليزى وترجمتها لشعراء مختلفى التوجه من أمثال النيوكلاسيكى **توماس غراى** والرومانسى **جورج بايرون** والإليزابيثى **وليم شكسبير** قد جعلها تحس بالفروق العروضية والمعجمية والجمالية التى تفصل بينهم بالرغم من انتمائهم إلى أدب واحد . وبالتالى لا بد أن تسفر هذه المعرفة للمتأمل عن مراجعة التنويعات العروضية فى الأدب المحلى والتوصل إلى كون الشعرية قضية نسبية ومتحولة ، ولكن النسبية والتعددية لا تنفى وجود ثوابت لا تتغير .

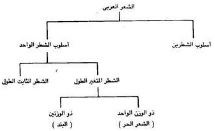
واستقراء لكتابات **نازك الملائكة** النظرية ، نجد أنها لا تفصل بين الشعرية والإيقاعية ، بل إن البعد الإيقاعى والموسيقى سمة لازمة للشعر فى عرفها . ونفهم من هذه الزاوية لماذا ترفض **نازك** مصطلح الشعر على نص لا يتسم بإيقاع رياضى أو نظام موسيقى كقصيدة النثر . فهى لا تتقبل إمكانية أن تكون الصميمية الشعرية فى نسق الصور وتكثيف اللغة ووقع النص ، لا فى إيقاعه الموزون .

ولسنا هنا فى مجال المصادرة أو الحكم أو الإفتاء فى الهوية الشعرية ، ولكننا فى مجال استبطان مقومات الشعرية كما تراها **نازك** . وهناك جانب من تعريف الشعر يندرج تحت باب القناعة ، ولا يمكن مناقشته .

ومما لاشك فيه أن الجانب الموسيقى فى الشعر جانب لا يستهان به فى الأدبيات التقليدية والطليعية وفى مختلف الثقافات شرقاً وغرباً ، جنوباً وشمالاً . غير أن الموسيقى التى تضفى على الشعر خصوصيته الشعرية قد لا تنبثق منه بل تصاحبه من الخارج ، وذلك باستخدام آلة إيقاعية أو التصعيق أو النقر بالقدم لضبط حركة القول ونقلاته ، كما بين العروضى **تشارلز بيرد** فى دراسته للشعرية فى غرب أفريقيا . وأحياناً يغيب العنصر الموسيقى (بمعنى الوزن القياسى) فى الشعر ليعتمد على إيقاعية غير موزونة كالإصاتة والمجانسة اللفظية ؛ وقد ينعدم حتى هذا ليقتصر الشعر على تداخل الصور وتدفق الخواطر بأثرها الكتابى على فضاء الصفحة كما فى الشعر الصينى الذى ينحدر من سلالة الكتابة الصورية أو الهيروغليفية .

ولكن من حق **نازك** ، وهى فى صدد الشعرية العربية المتميزة بالجرس الموسيقى ، أن تجد فى الوزن هوية الشعر وجذر الشعرية العربية . وسواء كان انضباط الموسيقى الإيقاعية فى الشعر العربى ناتجاً عن طبيعة اللغة السامية أو حصيلة تراكم تاريخى مرتبط بنسق اجتماعى — اقتصادى معين (بدوى — رعوى يعتمد الشفوية والخطابية) ، فهو قائم بالحالتين ، ويصعب على « الآذن العربية » ، كما تقول الشاعرة **نازك الملائكة** أن تتقبل شعراً بغير موسيقاه الداخلية . ولكن الآذان العربية ليست نمطية ، بل تتكيف لإيقاعات جديدة ومتعددة ولا تقتصر على العروض المتعارف عليه عند **الخليل بن احمد الفراهيدى** فقد وجدت **نازك** أن فى التراث العربى الشعرى أنماطاً متعددة وقامت بتقسيم خارطة الشعر العربى إلى المخطط التالى :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وبصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع **نازك** فى مخططها (والذى قام بتعديله **عبد الجبار داود البصري** فى كتابه عنها وذلك بتقسيم ما أطلق عليه « الشعر المنطلق » إلى نوعين ، موزون : « شعر حر » وغير موزون : « قصيدة النثر »)، إلا أنه يوضح إسقاطها كل ما هو غير موزون من خانة الشعر . **فهى** ترى التفعيلة محوراً أساسياً فى الشعرية ، **ولكنها ترى** إمكانية اختلاف تعدد هذه التفعيلة فى النصوص الشعرية ، وذلك تبايناً أو زيادة عما جاء فى عروض **الخليل** المعتمدة .

مصدر **نازك** فى التنظير ، إذن ، لا ينطلق من التأمل فى إمكانات اللغة العربية اللانهائية ، بل من رصد الإنجاز الشعرى العربى القائم برمته ، غير مسقطة من حسابها المهمش والمستبعد فى كتب العروض ، فمصادرها هى الممارسات الشعرية فى تاريخ الأدب العربى ، لا التنظير النقدى المتعارف عليه فى هذا التاريخ . هى ، إذن،تنظر وتستبطن الظاهرة الشعرية العربية بكل أشكالها المعروفة ولا تكتفى بالقواعد المصاغة التى نص عليها عروضيو المؤسسة . وبهذا نستشف أن **نازك** لا ترى فى عروض **الخليل** تشريعاً للإبداع بل وصفاً (صحيحاً ولكنه غير مستكمل) لما هو كائن . وهى لا تتهم **الخليل** بالخطأ فيما وصفه وقننه ، ولكنها ترى أنه اقتصر على نوع شعرى واحد جاورته وجاورته أنواع أخرى أهملها أبو العروض أو لم يعرفها لأنها نشأت بعده . وهكذا تكشف **نازك** عن التفاوت بين الإنجاز والتنظير وعن التباين بين الواقع الشعرى الذى تطور عبر أربعة عشر قرناً ، ومبادىء العروض التى توقفت عند عروضى بصرى من القرن الثانى . أما إضافة الشعر الحر (إلا ماغث منه) إلى ديوان العرب ، فترى **نازك** فيه إثراء ، لا تقويضاً ، للنسق الجمالى العربى ؛ يتولد من طبيعة اللغة العربية ووفق تاريخ جمالياتها ، ولكنه تاريخ ينسحب على أجناس شعرية غير نخبوية . ولو رزق شعراء قصيدة النثر بمنظر يربطها ربطاً معللاً ، لا ربطاً تعسفياً ، بماضى الأدبية العربية فربما حصلت هذه القصيدة اللقيطة على شرعية جمالية ما . فكل نقلة إبداعية لا تستقر إلا إذا واكبها التنظير الإبداعى وأدخلها فى نسيج الجمالية المحلية .

ولا أعتقد أن تاريخ **نازك** التنظيرى والشعرى يسمح بأن نتهمها بالردة على الشعر الحر ومحو بيانها الثورى ، كما فعل **عبد الجبار البصرى** وغيره . **فهى لم تكن** تسعى إلى هدم القديم والتنكر له ، بل إزاحته قليلاً لتتيح الفرصة لإضافة معاصرة ، ولم تخل مجموعة من مجموعاتها الشعرية من قصائد عمودية — فلم يكن لا فى تنظيرها ولا فى إنجازها ما يجعلنا نعتقد أنها تقوض البناء التراثى ، لكنها حاولت أن تخفف من وطأته وجموده وتصلب شرايينه ليصبح نابضاً بالحياة والحركة . موقفها ، إذن ، ليس موقف من ينفى التراث ويدعو إلى القطيعة معه ، كما أنه ليس موقف من يقدس التراث ويدعو إلى تحنيطه . إن موقف **نازك** يطمح إلى فتح باب الاجتهاد فى الإبداع والتنظير ، ذاك الاجتهاد الذى لا يخل بما كان وإنما يولد ما لم يكن ، جاعلاً المسيرة اكثر نشاطاً وفعالية بعد ركودها وخمودها . إنها ترى فى الشعر الحر (الجيد) تفريعاً واستكمالاً ، وفى تنظيرها له توسيعاً وتصحيحاً للتراث العروضى . وهى بعملها هذا تمنح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموروث الشعرى حجمه ، والتقعيد الشعرى مرونة ، فهى لا تشكك فيه أو ترفض وحداته الأساسية ، وانما تعدل من طريقة توزيعها لتزيح هيمنة نمط معرقل للجديد ولتفسح مجالاً لتجارب نابعة من تفاعل المعطى التراثى مع الواقع المعاش . وفى ظل مفهومها هذا ندرك تحفظها تجاه الشعر الحر الذى لمست فيه تجارب فاشلة أو تدميراً للجمالية القومية ، كما ندرك لماذا استعانت دوماً فى تبريرها للشعر الحر ودفاعها عنه إلى تطوير آليات تتواجد فى التراث أصلاً . فمثلاً بررت **نازك** سقوط وحدة البيت فى الشعر الحر بالتدوير الوارد — وإن كان غير مستحب — فى الشعر العمودى ، وعززت هذا التبرير بذكر فائدة التخلص من الحشو الذى يفرضه البيت ذو الشطرين والقافية الموحدة . كما أنها بنت تخلصها من الروى بالرجوع إلى أنواع شعرية عريقة لم تلتزم به ، أى أن مرجعيتها الجمالية بقيت عربية ومرتبطة بالتراث الجمالى العربى ، وإن انتقلت من التيار المهيمن والسائد إلى التيارات المستبعدة والمعتبرة أدنى فى عرف المؤسسة الأدبية .

واطلاع **نازك** على الأدبيات العالمية المتنوعة أفسح لها أفقاً ترى فيه الظاهرة العربية فى سياق أكبر ، لا يطغى عليه ذوق وافد ، وإن كان يحفزه على اكتشاف خصوصية المنطق الجمالى القومى وعبقرية اللغة العربية .

إن دوافع الاجتهاد الإبداعى عند **نازك** وتفسيرها لضرورة التجديد تنطلق من أمرين ، أولهما يرى أن التعبير عن الهموم العصرية لا يتم من خلال القوالب القديمة ، وثانيهما أن قانون الإبداع ذاته يتطلب التغيير والتجديد ، إنه لمن الصعب لراصد محايد أن يصدق مسألة ضرورة تغيير القالب الشعرى لاستيعاب الهواجس العصرية ، فقد قام شعراء مختلفون نفسياً وإيديولوجيا وفلسفياً لخمسة عشر قرناً بالتعبير عن مشاعرهم الوجدانية وتمردهم السياسى وتشكيكهم العقائدى وطموحاتهم الإنسانية من خلال الشعر العمودى ، وكان منهم ثوار ومارقون مثل الصعاليك والخوارج ، مثل **أبى نواس والمعرى** ، فما بال الشاعر المعاصر يعجز عن التنفيس عن هواجسه فى هذا القالب ؟ وكل قارىء معاصر يشهد أنه — على الرغم من معاصرته وقدم مقروئه — يستمتع بقراءة **امرىء القيس وطرفة بن العبد** ، كما أن شاعراً عمودياً مثل **محمد مهدى الجواهرى** يهز قراءه اليوم حتى هؤلاء الذين يعكفون على قراءة الشعر الحر وقصيدة النثر . وإذا كان حقاً أن المسألة مرتبطة بقانون الإبداع الذى يمج التقليد والتكرار ، فربما آن الأوان بعد نصف قرن من سيادة الشعر الحر ، بتحريره تحريراً أكثر جذرية ، أو بالإياب إلى الشعر العمودى ، لا من منطلق التقهقر ، بل من منطلق تغيير السائد الذى كان يوماً جديداً ، كما حدث فى تيار « ما بعد الحداثة » الذى جمع بين القديم والحديث وجاور السحر بالواقع ، ووصل التراثية بالمستقبلية ، فمن طبيعة أى تغيير أن يكون بالارتداد أو بالتجاوز ، بالانعطاف أو بالتعميق ، باسترجاع المتخلص منه من لزوميات شعرية ، أو بتحرر مضاعف من اللزوميات الشعرية .

إن قصيدة النثر تمثل التخلص الأشد تطرفاً من لزوميات الشعر المسبقة ، والقصيدة العمودية عند الرجوع إليها لن يكون لها مذاق القصيدة التراثية ، كما أن الملحمة الحداثية عن **عوليس الإيرلندى** تختلف عن الملحمة الكلاسيكية عن **عوليس اليونانى** ، وقصص الحيوان عند **سعيد الكفراوى** فى مجموعته **ستر العورة** تختلف عنها فى **رسائل إخوان الصفاء** . فهذه **نازك** الملائكة نفسها تكتب فى قصيدة بعنوان « أغنية للأطلال العربية » شعراً عمودياً لا يجارى القبيلة ، بل يناهضها :

من الجزع من قلب سقط اللوى ووادى الغمار وبرقة ثهمد

ومن ربع نعم عفته الرياح   وأقفر من أهلـه وتبـدد
ومن طلل فى الجزيرة أقوى   وما زال منبع عطر وعسجد
تعالت هتافات ماض عريق   يعيش الخلود بجفن مسهد

....

وتستعجم الدار يا عـربى   وتغرق فى صمتها لا تجيب
فإن تبك ، تستبك جدرانها   يرد عليك السكون الرهيب
مسـارح آرامهـا دنستهـا   خطى الوافد الأجنبى المريب
وأرض نـزار وبكـر ووائــ   ـل خطوا على رملها تل أبيب

لكن التخلص من لـزومية مـا أو من قيـد مـا ، ليس بالضرورة تسيّبا ، بل مسئولية تفرض إحكام نسق إبداعى يـدور حول لـزومية أخـرى أو قيد آخـر . فالتخلص من الصرامة الإيقاعية وبالتالى اللفظية قد يصـاحبه مطلب الصرامة الفكرية وبالتالى المعنوية . وعـدم الاتكاء عـلى الصور الجاهزة والموتيفات السائدة يفرض بدوره اهتماماً بالملموس والمعاش بتفاصيله ونتوءاته . إن الانصراف عن المواضعات الشعرية المؤسسية كثيراً ما يوجه المبدع إلى المأثورات الشعبيـة وأعرافهـا ، كما أن إسـقـاط المعجم الشعرى التقليدى يجعل الشاعر يلتفت إلى كلام الناس بما فيه من فصحى عامية المذاق ، وهكذا . وهذا مـا تنبهت إليه **نازك المـلائكة** بحسهـا المرهف وعـدم استسهالهـا للإبداع ، فكل تحرر يجب أن يقابله التزام ؛ ولهذا رصدت التحولات التى استتبعها الشعـر الحر من معجم جـديد وتكرار صرفى وتنويع اشتقاقى وتوظيف للقافية ... إلخ ، وأكدت فى كل كتاباتها أن رفع النموذج النمطى عن كاهل الشاعر المعاصر لا يعنى الفوضى الشعرية بل الانخراط فى مبادىء شعرية فعالة فى السياق . فالنقلة عندها هى من الإلـزام الشعـرى إلى الالتـزام الشعـرى ، من القيم المفروضة والمعلبة الى قيم المجاهـدة والمعانـاة . فكما أن الشعر العمودى مقيد بعمود الشعر فالشعر الحر مقيـد بأفق الشعر .

ويبدو لى أن ثورة **نازك** الشعرية لم تكن انقلاباً على الماضى الشعرى والتقاليد العروضية بقدر ما كـانت ثورة على النموذج الأحادى فى تاريخ البلاغة العربية . إنها تدعو إلى تعددية النماذج ، لا نمطيتها المسبقة ، ولكن فى حدود لا ترى إمكانية الخروج عليهـا وهى حدود الـوزن . أما النماذج البديلة التى اقترحتها وساهمت فى الترويج لها ، فقد استمدت شرعيتها من النماذج الجنينية أو المهمشة فى الشعرية العربية . ولا شـك فى أن قراءاتهـا المقارنـة قد أهلتها لترى التعددية فى الذات الشعرية العربية وتحس بكل تيار فيها مهما كان خافتاً أو غير مندرج فى السائد . ولكن القراءات المقارنة فى حد ذاتهـا لا تكفى إن لم تكن معززة بالتجربة المعاشة التى تشكل أفق الإبداع والتنظير وإن لم يكن أمامها وبجوارها من يقدم لها أمثلة ريادية فى الاختلاف والتعدد والمقاومة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فبالإضافة إلى المد القومى الرافض للاستعمار والمد الاشتراكى الرافض للاستغلال والمد الوحدوى الرافض للتقسيم والمد التحررى الـرافض للسلطة الـذى اجتاح العراق والوطن العربى فى الأربعينيات والخمسينيات ، كان **لنازك** نموذج الأم ، بنسويتها وشاعريتها ونضالها من أجل القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا الوطنية . وقد أهدت **نازك الملائكة** ديوانها **قرارة الموجة** إلى أمها وصدرته بالتالى : « **إلى أمى ... أول شـاعريـة خصبة تتلمذت عليها** » . وكمـا يصعب تصـور إنجـاز **نـازك المـلائكة** دون معلمتهـا وأمها **سليمـة المـلائكـة** ، فمن الصعب أن ندرك إنجاز هـذه الأم الشاعـرة بدواوينهـا العديدة دون الأخـذ بعين الاعتبـار دور الشاعـر **جميل صدقى الزهاوى** بدفاعه عن المرأة وبتعبيره الجرىء عن

قلقه الوجودى وتساؤلاته الفلسفية التى مهدت الطريق للاسئلة ، وفتحت الباب على مصراعيه للتجريب .

إن قصيدة **نازك الملائكة** « **غسلاً للعار** » (١٩٤٩) التى نددت فيها بازدواجية المعايير بالنسبة للأنثى والذكر فى مجتمعنا ، إنما هى جملة استطرادية فى نص المقاومة للظلم بأشكاله المختلفة ومنطقه المتهافت ، وتصب فى هذه النزعة الأبية التى أرادت تحرير المجتمع كاملاً ، لا نصفه فقط . واستخدمت نازك المفارقة الساخرة والمقابلة الاستنكارية بين القول والفعل ، بين الشعار والسلوك ، لتنبه وتدين النفاق الاجتماعى :

ويعود الجلاد الوحشى ويلقى الناس
« **العار** ؟ » **ويمسح مديته** — « مزقنا العار »
« **ورجعنا فضلاء ، بيض** السمعة أحرار »
« **يارب الحانة ، أين الخمر** ؟ وأين الكاس ؟ »
« **ناد الغانية الكسلى العاطرة** الأنفاس »
« **أفدى عينيها بالقرآن وبالأقدار** »
إملأ كاساتك ياجزار
وعلى المقتولة غشل العار

....

« **يا جارات الحارة ، يا فتيات القرية** »
« **الخبز سنعجنه بدموع مآقينا** »
« **سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا** »
« **لتظل ثيابهم بيض اللون نقية** »
« **لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفتة فالمدية** »
« **ترقبنا فى قبضة والدنا واخينا** »
« **وغداً من يدرى اى قفار** »
« **ستوارينا غسلاً للعار** ؟ »

كما نجد تمرد **نازك** على القهر والحصار والعدوان فى النسق السلطوى الذكورى مرموزاً — كما يشير بعض الباحثين — فى قصيدتها « **الأفعوان** » (١٩٤٨) التى ترسم صورة الشر المذكر والمرادف للغول والمارد والعدو « الخفى » ، « العنيد » ، « اللجوج » ، « المريب » .

وعدوى المخيف
مقلتاه تمج الخريف
فوق روح تريد الربيع
ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول اى انعتاق
من ظلال يديه على جبهتى الباردة
أين انجو وأهدابه الحاقدة
فى طريقى تصب غداً ميتاً لا يطاق ؟

وكما أن تمرد نازك على منظومة السلطة الذكورية لا يعنى أنها تبغى استبدال السلطة النسوية بها ، بل تسعى إلى المساواة والمشاركة ، كذلك نقضها لأحادية السلطة البلاغية التراثية متمثلة فى **الخليل** ، ليست من باب شطبه ومحوه بل من باب إعطائه حيزه الصحيح دون التفريط بحيز الاخرين والحاضرين . تطمح **نازك** إلى الحد من سطوة بلاغة أحادية المؤسسة وذكورية السلطة بإدخال بلاغة ذات طابع اكثر سيولة وتدفقاً وأقل صرامة وجموداً . وكثيراً ما ارتبطت البلاغة النسوية فى التراث العربى بالسرد الشعبى والقصص الخرافى والغنائية الطفولية ، حيث أن المرأة — باعتبارها منجبة وأماً — امتداد لكيان الطفل وذهنيته فى المنظور الأبوى السائد . ولهذا أسقطت من حساب البلاغة التراثية أعمال شعبوية مثل **الف ليلة وليلة** ، كما اسقطت من البلاغة العروضية المواويل الشعبية .

استخدمت **نازك الملائكة** الأساطير والحكايات الشعبية

والموتيفات الفولكلورية بكثرة مبينة . وقد عزا النقاد توظيف الأساطير والنزعة التموزية فى حركة الشعر الحر لأثر الشعراء الغربيين وخاصة **إليوت** والعمل الموسوعى **لفريزر** بعنوان **الغصن الذهبى** ، مع أن أى مبدع يحس فى أعماقه بنبض الجماهير لابد أن يستوحى أعمالهم ولغتهم وإيقاعهم . ولا يعنى هذا طبعاً نقل اليومى والمألوف كما هو أو وضع العامى فى إطار القصيدة ، وإنما يعنى صقل و « صنفرة » المادة الشعبية الخام وصقلها لتصبح عملاً إبداعياً . وقد توجهت **نازك** الى المرأة فى التراث والواقع والمعاش لتستلهمها وتخاطبها وتعبر عنها . فهى تحيل فى أكثر من قصيدة إلى **شهرزاد** (فى « **يوتوبيا الضائعة** » وفى « **شجرة القمر** ») . وعنونت قصيدة إلى جميلة بوحيرد البطلة الجزائرية (« **نحن وجميلة** ») . وأهدت العديد من قصائدها إلى أمها وعمتها وأختها **إحسان** وأختها **سها** وزميلتها الأديبة **ديزى الأمير** وابنة عمتها الصغيرة **ميسون** وصديقات طفولة غير مسميات . وكثير من قصائد **نازك** لوحات تصف نساء مظلومات . فبالإضافة إلى « **غسلاً للعار** » نجد القصائد التالية من باب الذكر لا الحصر : « **النائمة فى الشارع** » ، « **مرثية امرأة لا قيمة لها** » ، « **الراقصة المذبوحة** » .

وقد افتتحت نازك ديوانها **شجرة القمر** بقصيدة تحمل عنوان الديوان مهداة إلى قريبتها الطفلة **ميسون** (التى صارت فيما بعد أديبة متميزة) ؛ كما أنها اختتمت ديوانها بقصيدة موجهة لها أيضاً بعنوان « **إلى ميسون** » ، التى رأت فى صفاء وجهها وفى طفولتها الأنثوية رمزاً للجمال ودرباً للشعر . وتشرح نازك فى مقدمة ديوانها ظروف القصيدة الافتتاحية ومستوياتها :

« أصل هذه القصيدة أن بنت عمتى الصغيرة ميسون كانت ذات ظهيرة صيفية من سنة ١٩٥٢ فى غرفتى ، فألحت على أن أقص عليها قصة . وكان عمرها يومذاك إحدى عشرة سنة وطالما لمست فيها الذائقة الأدبية المرهفة وحب الشعر فاردت أن أسرها فنظمت لها هذه القصيدة وهى جالسة إلى جوارى تنظر إلى فى شغف فما انصرمت الظهيرة إلا وقد انجزت الصفحات الأولى من القصيدة .... ويرجع سبب اختيارى للحكاية اننى وجدت فيها بذرة شعرية تصلح حكاية لطفلة ويمكن فى الوقت نفسه أن احملها رموزاً شعرية عالية بحيث يقرؤها الكبار والصغار فيجد فيها كل ما يفهمه ... ولكن هل استوعبت ميسون الصغيرة ، فى عمرها الغض سنة ١٩٥٢ هذه الرموز التى رققتها فى حكايتى لها ؟ طبعاً ، لا . وإنما احبتها لأنها حكاية القمر والشجرة التى تثمر أقماراً ، ولأنها حكاية غلام شاعرى النزعة ، روحانى الاتجاهات ، يأكل ضوء النجوم بدل الغذاء ويشرب العطر ويطارد الفراشات . وذلك هو المستوى الظاهرى للقصيدة . وفى وسع أى قارىء أن يكتفى به دون أن ينظر إلى الرموز التى اردتها . وقد اخترت لقصيدتى مسرحاً شعرياً التقطه من ذكرياتى عن جبالنا السحرية فى شمال العراق .. » .

وكانت الطفولة بنقائها ولغتها وشعريتها موجهاً جمالياً **لنازك** وبديلاً للجمالية الذكورية بصرامتها ، وادعائاتها . فإعلاؤها من شأن التعبير اليومى وإدماجه فى خطاب الشعر (كما فى قصيدة « **إن شاء الله** ») نزوع نحو جمالية بديلة تؤكد على المستبعد والأدنى اعتباراً . وفى سياق هذا النزوع تقع قصيدتها التى كتبتها لابنها براق

بعنوان « اغنية لطفل » (١٩٦٣) ، وضمنتها لغة الأطفال وإيقاع التهويدة ، وكلمة « ماما » الواردة فى القصيدة تقرأ كما يلفظها الطفل العراقى « مَمّا » لتجانس القوافى ، وعبر كلمات طفولية أخرى مثل « بابا » و « دادا » تدخل الشاعرة خطاب الطفل التكرارى فى جماليات الشعر الرفيع :

ماما ماما ماما ماما ماما
براق الحلو اللثغة ينوى النوما
والنوم وراء الربوة هذا حلما
والحلم له اجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلى :

ماما ماما

وهكذا نجد فى أدبيات نازك هذه النقلة من الصوت الغالب الى صوت المغلوبين والمغلوبات ، من الطاغى الى المهمّش ، من المحورى إلى الأطراف ، من المسيطر إلى المسيطر عليه ، حيث نصغى إلى المرأة تعبر عن نفسها وهواجسها وهمومها وتتواصل مع بنات جنسها المقهورات ومع المقهورين فى أمة قسّمها الاستعمار ليحكمها ويستغلها ، مغلوبة على أمرها وأرضها . فقصائد نازك العديدة فى الوطنية والوحدة العربية كقصائدها عن المرأة وتوظيفها لعوالم الطفولة ، تنبع كلها من هم واحد : رفض السحق والطغيان .وليس غريباً فى هذا السياق الذى كان يحس فيه مثقفو الوطن بفداحة التبعية والظلم الاجتماعى والتفتت القومى أن يبدعوا انساقاً تؤكد أهمية المسكوت عنه والمحذوف والمتجاهل من ضروب القول الشعرى ، للتعبئة وتحريك الهمم وتنشيط الفكر . فالتجديد عند نازك ليس انقطاعاً وانفصالاً ، بل هو توالد يتم فى رحم الثقافة الوطنية وتراثها وينتج صيغاً تنتمى إلى القديم فى استمرارية النسب والانتساب ، لا فى نسق التقليد والاستنساخ . ولهذا نجد مادتها الشعرية تنتقل من المسكوك إلى الملموس ، من الجاهز إلى الواقع ، من أطلال البادية إلى الطبيعة العراقية بسهولها وجبالها وانهارها ، من الخارجي المنضبط إلى الداخلى المنفعل ، من السيادة الذكورية والطغيان البطريركى إلى الحميمية النسوية والعفوية الطفولية ، من الإيقاع المقيد إلى الإيقاع الحر ، من الانصياع الأعمى إلى التعبير الواعى .

والثورة التى قامت بها نازك تتخطى مسيرتها ، فقد شقت طريقاً لا يقاس بخطوها فقط ، بل بما فتحته من إمكانات للآخرين . وأهم إنجاز لنازك هو النقلة التى احدثتها فى البلاغة العربية ، وتحويلها باب التصنيف العروضى إلى باب الفاعلية العروضية ، وبهذا تكون قد حولت المعيارية إلى ديناميكية والتقريرية إلى تجريبية ، وفتحت نافذة على الاجتهاد الإبداعى بكل احتمالاته وإمكاناته ومسئولياته . وأعاد الله على امتنا زمناً كان فيه المثقفون طليعة ، نسترجع ذكراه ونحيى رائدته نازك التى تعيش فى بغداد معززة بين أهلها ومكرمة عند شعبها .

سيد البحراوى

إبراهيم الحريرى
حلم الانبعاث من رماد القمع

مع بداية المعركة الشرسة التى شنتها جيوش الحلفاء على العراق فى العام الماضى، فوجىء أصدقاء إبراهيم الحريرى ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث.

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفى، والذى عاش معظم حياته خارج وطنه العراق، مطروداً من قبل نظامه الفاشى، والذى يقضى الحلقة الحالية من عمره كلاجىء سياسى فى كندا، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشية على الشعب العراقى، إلا أن يلجأ إلى كنيسة جبلين رودس المتحدة بتورنتو ليعتصم بها مضرباً عن الطعام.

بدا رد الفعل غريباً وانتحارياً، وخاصة لمن يعرف الحريرى وأدبه، وما تمثله الكنيسة من رموز فى هذا الأدب. ولكن ــ مع الوقت ــ اتضح أن الحريرى ــ كما فى أدبه ــ قد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبى، إلى فعل إيجابى لمواجهة ما يحدث. فقد حول موقعه فى الكنيسة إلى موقع نضالى، حوله إلى مكان للمؤتمرات الصحفية والندوات، تفضح فيه الجرائم البربرية التى يرتكبها الحلفاء المتحضرون ضد الشعب العراقى البرىء والذى لا ذنب له فى كل ما يحدث.

وحين انتهت الحرب وجه الحريرى رسالة إلى العراق، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحرب لم تنته وأن « العراق قادم .. اقرعوا الأجراس ». كما يقول عنوان الرسالة والتى يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً :

« صباح الحزن يا بغداد، صباح الحزن أيها العراق، صباح الحزن أيها الوطن.

قيل أنك هزمت، وأنك تجللت بالعار فى معركة لم يكن لك فيها رأى. لم يكن لك رأى فى قرار غزو الكويت، ولا فى قرار الحرب، ولا فى قرار الاستسلام المذل المهين، ولكن، كان عليك أيها العراق الأبى الجميل، أن تتحمل وزر مغامرة طائشة حمقاء سهلت للإدارة الأمريكية ولحلفائها الغربيين تنفيذ مخططاتها فى السيطرة على المنطقة

ويختم الحريرى رسالته قائلاً :

ولكنك ، يا عراق ، أيها الأبى الجميل ، أيها الشامخ الجليل ، يا وطن النخيل والخيول ، لست جثة ، ولن تموت ..

وستنهض ...

هوذا قادم مكلل بالسعف والأدعية وشرائط المزارات ، عراق النخيل والخيول تتقدمه الرايات والصليل والصهيل .

من الخراب والدمار ، من الأشلاء والرماد ، سينبعث ، وعبر المقاومة ، عراق مستقل حر جديد » .

وهذا الموقف ، وهذه الرسالة ، مفتاح هام للعالم القصصى لإبراهيم الحريرى ، هذا العالم الغامض ، الأسطورى ، الملتبس بفعل التناقضات الحادة التى يجسدها هذا الأدب فى حياة الإنسان العربى المعاصر المقموع والمهان .

* * *

يدور إنتاج الحريرى الذى بدأ يعرف منذ عام ١٩٧٠ وحتى الآن يدور فى إطار القصة القصيرة جداً أى التى لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين ، وهو نمط من الكتابة القصصية شديد التعقيد والصعوبة وأيضاً الندرة فى الأدب العربى الحديث . فهو يتطلب درجة من الكثافة والدقة وعمق التصويب ، فشل جيل الرواد وجيل الخمسينيات فى تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع من الانطباع أو اللوحة التصويرية أو المقالة .

غير أن للحريرى أيضاً ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه القصة القصيرة جداً إلى إطار نوع من القصة القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة الحوارية التى تؤهل الكاتب بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة . وهذه الأعمال الثلاثة هى : « الانقلاب والانقلاب المعاكس » و « يا را » ثم « الاغتيال »[1] .

أما الاعمال القصيرة جداً فمعظمها منشور فى الصحف والمجلات اللبنانية ، ومنها « الحمام »[2] « رؤيا فى عمان »[3] ، « النهر »[4] ، « تنويعات على نغم واحد »[5] ، « أبونا »[6] ، « بابا نويل »[7] ، « الرحلة »[8] ، « الاختطاف »[9] ، « الاعتراف »[10] ، « الجثة »[11] .

وبين القصص القصيرة جداً والقصص القصيرة الطويلة عناصر اتفاق واضحة ، مع تمايزات واضحة أيضاً وبصفة خاصة فى درجة الكثافة وكثرة الحوارات فى القصص الطويلة وهى تبدو أكثر العناصر تميزاً لهذه القصص ، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هذا الكاتب ، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق الذى يقترب — وربما يفوق فى بعض الأحيان — أعلى نماذج الرشاقة فى المسرحيات العربية (أقصد المثل الشائع : توفيق الحكيم) .

إن الحوار فى هذه القصص — وهو موجود بإيجاز أكثر فى القصص القصيرة — هو حوار فكرى فى المقام الأول ، غير أنه يكسر حدة التجريد الذهنى والمناقشة الفكرية بسبب الخاصية الأكثر أهمية فى فنه — فى كافة القصص — أقصد خاصية التهكم ، حيث يمتزج المنطق باللامنطق ، أو المنطق بالمنطق الافتراضى المضاد ، مكوناً درجة عالية من تشابك الأصوات (أو على الأقل

الصوتين) و (أو البوليفونية) عبر استراتيجية قص واحدة ولغة واحدة تخفى — وتكشف أيضا — هذا التعدد الصوتى فى الصوت الواحد .

فى جميع القصص بلا استثناء ثمة صوت واحد طاغ وقد يكون وحيداً وقد نجد معه أصواتاً أخرى ، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوى أو المحاور الأساسى . وهذا الصوت يشى دائماً بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعل من الغنائية سمة بارزة فى الرؤية وفى الأسلوب : صوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة . ولكنها غنائية غير أحادية كما أشرت ، لأن الصوت الواحد متعدد فى داخله حال الفن الحديث بصفة عامة .

فى قصة (الاعتراف) على سبيل المثال ، وهى تقوم كاملة على الحوار الذى يبدو بين شخصين ، بالإضافة إلى وصف خارجى يقوم به المؤلف ولكنه ينطلق أساساً من داخل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف ، رغم أنها لم ترتكب ذنباً ، أى ذنب ، سوى الرغبة فى مغازلة فتاة تجاوره فى السينما وترحب هى بذلك .

فى هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترتد جميعها إلى الشخصية الرئيسية ، فتبدو صوتاً واحداً متعدداً أو منقسماً . ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذى قد يبدو ضميره أو قد يبدو سلطة عليا تتحكم فيه ، ولا مانع بالطبع من الجمع بين الاثنين ، وثمة ثالثاً صوت الراوى أو المؤلف الذى يتحدث من داخل السيد (ك) . ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به فى بناء القصة . أدوار متعارضة فى معظم الحالات ولكنها تتفق فى حالات كثيرة . وتسير القصة بين شد الموافقة وجذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والكافى تعويضا عن غياب الحدث النامى فى القصة القصيرة ، بحيث تتخلق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبى تقوم على الجوهر الأسمى له وهو التوتر وليس السرد . وهى لا شك خاصية مميزة للكتابة الجديدة فى الأدب العربى التى ينتمى إليها كاتبنا .

تبدو قصة (الجثة) خروجاً واضحاً عن هذا الإطار لفنى الذى يميز الحريرى ، أقصد إطار الصوت المتعدد أو البوليفونى . فثمة قصة حدث حقيقى (أقصد بالمعنى الفنى وليس الحياتى) حيث ترفض زوجة تسلم جثة زوجها لأنها لاتجد فيها ملامحه التى تعرفها . وتقوم السلطات بمحاولة تحرى الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقبور . وفى هذه الأثناء تتحرك الجثث هاربة وتتمرد على السلطات التى تظل محاولة إلقاء القبض عليها وإعدامها .

وعلى هذا النحو تختفى الشخصية الرئيسية والأصوات المتعددة ظاهريا . ولكن ببعض التأمل سنكتشف درجة أعلى من التعددية فى الأصوات فثمة صوت الزوجة التى ما تزال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين ، وثمة صوت السلطات التى يفجؤها هذا الموقف فتحاول تداركه مدعية فى البداية إيمانها بقضية الزوجة ، ولكنها تنتهى بإقرار قناعتها الأساسية والدائمة باللاتمايز ، (وهى تيمة تتكرر بشكل واضح فى قصص الكاتب الأخرى) . فهذه السلطات تصدر تعميما تختتم به القصة إلى « مراكز الشرطة والجيش الشعبى والسيطرة والاستخبارات ونقاط الحدود كافة لمنع هرب الجثة المذكورة فى المادة الثانية من قرارنا — أو أية جثة أخرى وذلك للتحقيق معها فى أسباب امتناعها على الدفن .

العلامات الفارقة: برأس أو بدونه . بوحمة مهما كانت درجة حمرتها ، فى ظاهر الكفين أو باطنهما ، أو بدونهما جميعاً » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسمعها تتكلم ، إلا أن حركتها هى الحركة الأساسية فى القصة بحيث يجوز لنا اعتبارها صوتاً ثالثاً ، بل الصوت الأساسى فى القصة ورغم أن هذا الصوت يروى لنا بطريق غير مباشر حر إلا أنه هو الذى يبطن حركة الشخصيات الأخرى وخاصة السلطات . والأهم من ذلك أنها هى الحركة الكاشفة عن دور الراوى المختفى « الذى لا يظهر أبداً فى هذه القصة ، ولكن حركة الجثة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك ، وربما كان هو الجثة ذاتها ، هذا الرمز لإنسان العالم العربى المقموع حتى بعد موته .

فى هذه القصة وغيرها من القصص تبرز تقنية أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريرى أقصد تقنية اللجوء إلى الفنتازيا ، وهى أيضا سمة من سمات الكتابة العربية الجديدة فى الستينيات ، غير أن الفانتازيا عند كاتبنا لها خصائص تميزه عن غيره من الكتاب . فالفنتازيا هنا ليست هدفاً فى حد ذاتها ، وإنما هى وسيلة للغوص فى الواقعى غوصاً عميقاً ، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهكمية التى يتمتع بها كاتبنا . إن الكاتب يبدأ قصته من الفنتازيا مشكلاً بذلك الإطار العام للقصة . وقد تمتد هذه الفنتازيا إلى بعض جزئيات القصة ، ولكن الأغلب الأعم أن تترك التفصيلات والجزئيات للواقعى والحياتى واليومى ، مما يؤكد قولنا أن الفنتازيا ليست هى غاية الكاتب وإنما وسيلته .

هى وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الحس العبثى إلى القارىء ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة فى القصص مثل غياب أسماء الشخصيات أو الرمز إليها بحروف مجردة واللجوء إلى الحلم بكثرة ، والعودة إلى ذكريات الطفولة والأهم من ذلك كله هو المزاوجة بين الفنتازى والواقعى مزاوجة بنائية تمتد عبر العمل كله ، كما هو الحال فى الرواية القصيرة « الاغتيال » على سبيل المثال .

***

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شخص يطرق باب الراوى ليخبره أنه هو المكلف باغتياله . وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية ولكنه يتصارع طوال الوقت ــ ومنذ البداية مع الوقائعى المباشر والذى يتمثل فى سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيال) وفى اللغة التقريرية الراصدة وفى خطية السرد من البداية إلى النهاية .

تتكون الرواية من خمسة فصول أو مقاطع يسمى كل مقطع منها ــ فيما عدا الأول والأخير ــ باسم شخصية من الشخصيات الأساسية فى العمل الضيف (المغتال) : والأم والصديق والمسيح (الرمز) .

فى المقطع الأول بعنوان (لقاء) نتعرف على شخصية المكلف بالاغتيال تعرفاً كاملاً فيبدو لنا أشبه بحلم جميل بطل شعبى جميل الصورة خارق الأفعال ، منظم رقيق ، رياضى ، ذكى ، رخيم الصوت ، تشبهه إحدى النساء ــ بعد ذلك ــ بأنه المسيح . كذلك نتعرف على صورة الاغتيال ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر ، هو عملية مألوفة جداً ــ كما يصفه المكلف به ص ٨ وهو « تعبير حر عن إرادة حرة » (ص ١٥) وهو مبتغى مطلوب بإلحاح من قبل الراوى الذى ألح ــ منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله ــ على سرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلباً بذلك ، ومفاجيء ــ فى المقطع الثانى ــ بأن هذا المطلب ليس مطلباً فردياً ، من قبل الراوى ، بل هو مطلب جماعى . إذ أن أهل المنطقة ما إن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال ، حتى يتكأكئون على منزل الراوى طالبين مساعدتهم فى تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضاً .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد له الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به ، مما يشى بوضع الحكم فى عالمنا العربى ، وربما العالم الثالث كله . غير أن هذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلباً شعبياً يطالب به الناس ، أى أنهم قد انهزموا فى داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة فى الحياة على الإطلاق .

وفى المقطع الثانى والثالث يحاول الراوى — عن طريق الاسترجاع — أن يبرر هذه الهزيمة التى سيطرت عليه وجعلته يلح فى تنفيذ حكم الاغتيال عليه ، وهنا يعود إلى الطفولة لكى يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون مبرر قوى) ولكنه يكشف فى مناطق أخرى عن هزيمته فى الحب وفى السياسة بعد أزمة الحزب الذى كان ينتمى إليه من خارجه ومن داخله أيضاً : مواجهة عنيفة بوبرية من السلطة وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه .

وفى حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحاً ، ولكن الصديق يظل مصراً على أن الحياة ما زالت تستحق الحياة وأن بها عناصر يمكن أن يحياها الإنسان ، أن يحب وأن يتزوج وأن ينجب . ولكن الراوى ليس نسبياً مثل صديقه ، بل هو يسعى دائماً إلى المطلق فمنذ الطفولة نجد لديه « الرغبة فى التفرد » والحرص على البطولة . ويصر على أن يعيش كل شىء ويحقق أحلامه كاملة وبخاصية الحلم السياسى : الثورة ، وإلا فالموت ، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص ٣١) .

غير أن حديث الصديق وصراعه الذى انتهى بالضرب مع المكلف بالاغتيال قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث وأخذت صورة الضيف المكلف بالاغتيال تصبح منفرة ، فهو يتلكأ أكثر مما ينبغى ويمارس سيادته فى البيت دون حرج ثم إنه يبالغ فى العمل على تقبيح صورة الحياة فى نظر الراوى وأمه وذلك بأجهزته وأفلامه التى تصور كل فعل حياتى باعتباره فعلاً حيوانياً قذراً (الأكل) ، التبرز .. إلخ ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرف منه ويفضل الموت .

وكل هذه الممارسات تدفع الأم فى الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقزز الشديد من هذا الضيف وتبدأ فى الهجوم عليه وتدفع الابن / الراوى إلى اغتياله فى نهاية الفصل ثم تضمه إليها كطفل مروع ، هو ذاته الذى كان فى طفولته . ولكننا نفاجأ بعد ذلك بما يوحى بأن هذا الضيف ليس موجوداً فقد اختفى . هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التى تمتع بها طوال الرواية أم أنه لم يكن موجوداً من البداية .

فى الفصل الأخير إشارة واضحة الى أنه لم يكن موجوداً ، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليائس المستسلم فى الراوى ذاته . جانب الموت / المطلق الذى يعمل القمع على إعلائه . ولكن الجانب الآخر ، المحب للحياة والرافض للموت كامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقويه . وهنا نجد فى العمل ثلاثة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة : الصديق بما يمثله من مقاومة وصلابة والأم ، والمسيح (ابن الله) الذى يلجأ إليه الراوى فى حلمه الأخير . غير أن هذا المسيح لا يمثل رمزاً هروبياً فى النهاية وإنما هو مسيح نزل من على صليبه ، وسعى الكاتب إلى أنسنته (تحقيقاً للحل الذى رآه الراوى مبكراً فى الرواية (ص ٢٩) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون بـ (ابن الإنسان) ، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قد يعنى أن الحل هو أنسنة هذه الكنيسة وإعادتها إلى البشرية وتخلصها من البطريركية . وهذا المسيح المؤنسن يقدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفتاح الحياة « الحب » ضد القهر والتسلط أياً كان مصدره وهو المفتاح الذى تمثله — فى النهاية — الأم فى هذا العمل .

وهذا التفسير يساعد على إضاءة بعض الحلول فى قصص الحريرى الأخرى فى بعض قصص إبراهيم الحريرى يبدو الدين مهرباً جميلاً من أزمة الواقع (النهر مثلاً) وفى قصص أخرى تبدو العودة إلى الطفولة هى المهرب (فى قصة الاختطاف . بابانويل . تنويعات على نغم واحد) وفى قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهرب (فى قصة النهر ، رؤيا فى عمان) . يعنى امتداد العبث واللاجدوى واليأس من الواقع إلى الرؤية وعدم وقوفه عند التقنيات . ويمكننا بالطبع أن نسلم بذلك فى بعض القصص ، غير أن التأمل فى معظم القصص يجعلنا نكتشف أن هذا المهرب معروف — مسبقاً من قبل الكاتب — أنه غير صالح لأنه غير ممكن وأنه قاس . فى قصة أبونا نلاحظ أن الكبت الدينى يشكل مثيراً لذكريات الكبت الجاثمة على حياة الشخصية ، وتنتهى القصة « كنت أخبط جدران الخزانة المظلمة بيدى وقدمى وأنا أبكى وأنشد :

فريروجاكو .. فريروجاكو .. فريروجاكو » . وفى قصة « بابانويل » التى تبدو فيها الشخصية منسجمة مع هذا الحل الدينى / الطفولى تنتهى القصة على هذا النحو :

« ثم استل « بابانويل » من جرابه بالونا أحمر كبيراً وقال « انفخ بقوة » نفخت . « بقوة أكبر .. بقوة أكبر » كنت أنفخ أنفخ وبابانويل يضحك يضحك ، وحين عبر بى الشرفة انفجر البالون وأحدث انفجاره دوياً هائلاً ، ولف كل شيء ظلام دامس » .

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيراً عن رغبة فى تحطيم العالم القاسى ، وهى رغبة نجدها فى قصص أخرى . ولكن هذا التعبير يعنى أيضاً نهاية للعالم ربما كانت هى بداية جديدة له . لحظة السديم . فى القصص الطويلة تختلف النهايات اختلافاً واضحاً عن نهايات القصص القصيرة جداً . فدرجة التمرد والنجاح فى تحقيقه وفى جدواه أعلى بكثير مما فى هذه القصص القصيرة جداً . فنهاية الانقلاب والانقلاب المعاكس وهى أسبق هذه القصص كتابة — فيما أعتقد تقول إلى جانب الريبورتاج صورتان :

صورة كومة هائلة تتخذ شكل جبل ، بالكاد يمكن ملاحظة أسفل كائن أقرب إلى ذيل فأر .

وصورة أخرى لطفل فى الثالثة من عمره (وجدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظل ابتسامة ، تطل من عينيه الجميلتين الواسعتين — الدهشة ! » .

أما نهاية « الاغتيال » فهى كالتالى :

كنت وسط الموج العاصف المضطرب مرة أخرى ... وكان ثمة ضوء بعيد خافت رجراج ، يتقاذفه الموج ، يخفيه ويبديه .

وكان ثمة وسط العتمة ، بقية صارية ومزق شراع .. كانت قدماى ، وقد تحررتا من الحجر الثقيل تتحركان بيسر .. دفعت الموج بصدرى ، رفعت ذراعى . ضربت الموج أصارع البحر من جديد ..

وأخيراً نهاية « يارا » :

« وشقت سكون الهزيع الأخير من الليل صرخة متوحدة طويلة هى مزيج من وجع الطلق وزغردة الولادة . واجتاح الأرض صهيل وخبب . وانفلتت آلاف المهور الفتية تنهب الجبال والوديان والهضاب والسهول والبرارى » .

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مأساوية يعيشها إنساننا العربى ، وربما المعاصر بصفة عامة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتجسد فيها ملامح القص التى رأيناها فى القصة القصيرة جداً ، بل إنها تتشابه مع بعضها فى التيمات الرئيسية والتى نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحاد الذى يعانيه الإنسان فى ظل أنظمة شمولية فاشية متهرئة غير أن تجارب القصص الطويلة أكثر قسوة ، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب الى الانفتاح والجدل أكثر من القصص الفقيرة جداً .

ويبدو لى أن الزمن الذى كتبت فيه كل من نوعى القصص هو العنصر المؤثر أساساً فى الاختلاف الذى يبدو واضحاً فيما بينها . لقد كتبت معظم القصص القصيرة جداً حول العام سبعين . كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة فى نفس الفترة ، غير أنها لم تكتمل إلا فى الثمانينيات ٨٦ ، ٨٧ . ولست أعرف بالتفصيل الظروف التى عاشها المؤلف فى كل من العامين ، ولكن هذا التفاوت يبدو لى هاما على ضوء ما سبق أن أشرت إليه من الاختلاف الرؤيوى لدى كتاب الستينيات فى مصر فيما بين الستينيات / السبعينيات والسبعينيات / الثمانينيات .

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤية يسود إنتاج جيل الستينيات فى الفترة الاولى بسبب شمولية النظام الناصرى وازدواجية الحلم الوطنى لدى هؤلاء الكتاب وتوقعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية وممارسات القمع وغياب الحرية .. إلخ وأن هذه الازدواجية فى دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقا للمستقبل ، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية ، والتى تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذى عاش فيه هؤلاء الكتاب ، هى النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمتهم .

وحين تحولت الأمور فى مصر – فى السبعينيات نحو وضوح نسبى بسبب إتيان السلطة بآخر ما فى جعبتها من معاداة لطموحات الشعب ، أنكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت آفاق الرؤية أمامهم فأصبحوا أقدر على رؤية المستقبل ، وهذا جعلهم يلجئون مجال الرواية (التى تحتاج إلى رؤية شمولية . أكثر من القصة القصيرة) .

فهل نرى نفس الخط التطورى عند إبراهيم الحريرى وهل عاش الكتاب العرب جميعاً نفس منحنى حركة التحرر العربية اجتماعيا وفنيا بدرجات وطرق مختلفة ؟ من الواضح أن هذا صحيح إن ما أشرت إليه من خصائص فنية مثل مسألة تعدد الأصوات فى إطار الصوت الواحد ، بيد أن التهكم المأساوى ، والفنتازيا القائمة المضحكة فى نفس الوقت ، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكاتب كرؤيا مركبة متواكبة وغير بسيطة ، وهذا بحد ذاته يكشف عن أزمة الكاتب فى ظل سلطة أحادية قامعة ، فلا يملك المبدع – بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفنى والحياتى – إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوى ، دون أن يستطيع الثورة علية .

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفنتازيا وغيرها من الخصائص المشار إليها . وكان هذا هو الإنجاز الأساسى لكتاب الستينيات ، فى وقت كانت الكتابة المستقرة تمجد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء فى إطارها الواحد . وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون الموضات الغربية ، وقد حاولت أن أشير إلى التعادل بين الفنى والاجتماعى فى تقنياتهم التى وظفوها بنجاح فى توصيل رؤيتهم المتمردة التى ما كانوا يستطيعون أكثر منها فى تلك الظروف . وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤية ، قل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجية القص أكثر رحابة ، كما صار أفق الحياة أوضح والمستقبل

كذلك يحمل جدليته كما رأينا فى نهايات القصص الأطول . فهل تلتقى هذه الجدلية مع انبعاث العراق ، من الموت والدمار ، كما حلم الحريرى ، وهو يحول فعل الموت والهروب فى كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة ؟

إحالات :

(١) نشر جزء منها فى جريدة الغد الثقافى يوليو ١٩٨٥ ، وجزء آخر فى نفس الجريدة فى يوليو ١٩٩٨٧ . ثم نشرت ــ كاملة أخيراً فى القاهرة ١٩٨٩ .

(٢) النهار بيروت ١٩٧٠

٣) النور بغداد ١ شباط ١٩٧٠ .

(٤) بيروت النهار ١٩٧٠ .

(٥) النهار البيروتية ١٩٧٠ .

(٦) النهار ٦/٩/١٩٧٠ .

(٧) بيروت النهار ١٩٧٠ .

(٨) لم أعرف تاريخ النشر الأحد البيروتية ١٩٦٩ .

(٩) السفير ٢٢/٣/١٩٨٦ .

(١٠) السفير البيروتية ٣١/٥/١٩٨٦ .

(١١) مجلة الحرية ٦/١٢/١٩٨٧ .

(١٢) سيد البحراوى . ملامح جديدة فى القص المصرى المعاصر . مجلة الطريق اللبنانية بيروت ١٩٨٧ .

وارد بدر السالم

شهادات حية من أيام الحرب

شهادة كاتب قصة

(انفجار دمعة)

أنا وحدى فى الظلام ــ أى ظلام يحيطنى من كل محور من كل اتجاه.أبصر نثار الدم فى السماء الحالكة وأصغى إلى صوت الطفولة الهادرة فى الأعماق إلى البراءة الملوثة بدخان المدينة أصغى إلى هدير الطائرات فأمسك بحائطنا الواطىء والجرح نجس وتعيس يا دنيا يا غادرة . إلى أين ستقودناحرب هذه الليلة !! الجرح مخلوق يتناسل على ميسمه الغبار اليابس . هل هو غدر يستمر ثمانى سنوات أخرى.وأنا اتشبث بالجدار الواطىء كنت ارقب فيض الرصاص وأتذكر المساء الفائت وواجهته الغربية المصبوغة بلون الغروب الدامى .. أنا رأيت ذلك وأخبرت الأصدقاء به.« من أنا ».أحصى كمية الهدير المتداخل والرصاص المتشظى وارتجاجات الأرض وعصف القنابل المتراكمة . لكن موتى اللذيذ الذى أشتريه ببضعة دنانير كل يوم للتريث يدعونى للاستسلام ويقول لى تعال يا جنين ارجع إلى ظلامك والصباح سيغنيك عن كل سؤال (ولكننى لم أسأل ..) لا.أنت تسأل كثيرا.الحرب بدأت ولن تجد جوابا .. ارجع إلى رحمك الدافىء ورتب دموعك كما يجب حتى يقضى الله أمرا كان مفعولاً (أجل أنت محق) رأيت اللقطة الأولى لهذا القلم التراجيدى السريع الأحداث.وقبل أن أعود إلى ظلامى مد جارى رأسه من الحائط وكان يتساءل عما يحدث الآن.أدركت من صوته أنه كان ميتا مثلى وانه كان قد اختار ميتته اللذيذة على هواه هذا المساء لكنه وخز فى الثانية الحاسمة ــ الثانية التى أيقظت الموتى ودقت على أبواب القبور وجرت إلى وخزهما حيوات ما كانت نائمة ولا ميتة : إنما كانت تنام على ليل جاهز بطريقة من الطرق بانتظار شكل صباح سيأتى راكبا عربة قروية يطرق الاجفان ويصيح:«ها إننى كعادتى أطعمكم من لذتى وأقرأ عليكم سورة الصباح وآويكم الى حضن شمس وأدفع عنكم بلاء ليل طويل .».. وجارى الذى نسيت ملامحه لم يقنع بما يحدث .. قال إنك واهم .. قلت له .. الحرب .. قال مستحيل .. قلت له تهيأ .. ما قال شيئا وهو ينظر إلى

فوضى السماء الظلمة المحتدمة بالقصف.كان يعتقد إننى بلا ذاكرة ونسى أن الموتى عندمـا يستيقظون يكتسبـون ذاكرة مضافة هى ذاكرة الموت .. وذاكرة الحياة . وعندما وجدنى أنهمك برؤية الحرب التى تحترق أنزل رأسه من على الحائط وهو يستنكر زعيق صفارات الإنذار المخيفـة المتواصلة.تركنى فى الليل البارد ـــ الساخن وتركته يغادر الى حضن فـراشه،فـأنا اعيش منفـردا مع الليـل للمرة الأولى ! وهو شيء غير معقول بالنسبة لى .. والقصف يلتهم كل مكان .. راحت أوقات الدومينو .. وساعات المقهى .. لن نلتقى غدا إذن .. أمر غريب سنعيش أوقاتـا ما كنـا نريدها .. سنتغير ونلتقى ثانية أكثر ألماً وبؤسا وشيبا .. وغريبة هى الدنيا الملعونة .. كيف سنعيش ؟ كيف نحمى شبابنا المتعب ؟

لم يكن لى إلا ان انسحب.لقد تفشى هاجس الموت اللذيذ ثـانية وهـو يدعـونى للعودة إلى حضن الفـراش الدافئ فـالصباح ربـاح .. والحـرب لا يمكن أن تنتهى بثـلاث ساعات .. ربما تحتاج الى ثلاثة أيام أوثلاثة قرون .. نحن وقودها المستمر .. سنتعرف عليها يوم غد .. ومن ظلام إلى ظلام وأنا اتشبث بالحائط الواطىء .. وصلت الى فراشى البارد .. ومت ثانية تحت سيف الحرب المستعرة .. مت بلا أحلام .

١٧ ـــ ١ ـــ ١٩٩١ ـ الساعة التاسعة .

احترقت عيناى من البكـاء وغمرنى شعـور بالعـذاب فـالقادم سيكـون محـرجـا ومكلفـا وبـاهظ الثمن وكنت أتساءل : كيف احتملت كل هذه الجموع ليلة أمس ؛ هل كانوا ميتين مثلى ! كيف صبر الصغار على اشتعال الليل الفائت ! وأنا أخطو إلى الشارع الآخر الداخل إلى بغداد . كنت حذرا ومرتبكا .. أين أذهب ؟ تفاصيل كل يوم أعرفها يكون الختام فى المقهى البغدادى والدومينـو لعبتنا لكـل يوم . نتبارى ساعتين أو ثلاث قتلا للوقت وإحراقا لليأس لكن هذا اليوم الجديد أوقعنا جميعا فى فخ الحرب وصار من السهولة الإحساس أننا لن نلتقى ثانية مثل كل يوم،فما هو المصير ؟ وما هو المستقبل ؟ ولماذا حدث الذى يحدث الآن ؟ ولماذا لا تكف هذه الطائرات عن القصف المفجع ؟ وكانت الحشود البشرية تزداد فى الشوارع وتزدحم بلا نظام .

فوضى بشرية يستفزها الهلع ويقودها الخوف الى خوف يتنـامى مع صعقـات الانفجارات المتـولدة من القصف وسقوط الصواريخ ذات الانفجار المريع ؟ ستقتـل من أجل الانعتاق والخروج من حصار الشوارع،فيما كـانت الدوشكات والمدافع المتوسطة تسبغ على المشهد جوا من القتال الحقيقى،فأخطو من مكان إلى آخر،أحتمى بجدران البيوت والمحال المغلقة فى «الصليخ» حتى يريحنى صوت أم جليلة وهى تمد رأسها من باب يقود إلى ظلام هابط . دعتنى أن أدخل الملجأ .. كنت أرى فيها وجهك يا أمى .. امـرأة ليست مسنة لكن عبـاءتها أحـالتنى إلى الجنوب والـريف ، والأهوار والنقـاء والطيبة والطيـور والقصب والسمك المشوى فى التنانير والماء الجارى والليالى المطرزة بالنجوم الوفيرة (هل يتفقت كل ذلـك ؟!) أحالتنى إليـك يا أمى وهى تدعونى بعينين منكسرتين أن أدخـل الملجأ فـالقصف يقترب وصـوت الدوى يشتت تمـاسـك المـرء والمقـاومات الأرضيـة لم تنقطـع عن الـرمى منـذ ليلـة البارحة .. الرصاص تائه يا ولدى . ادخل ريثما يحلهـا الله .. شكـرتها بـألم وسلكت الطريق المؤدى إلى دائـرة الشؤون الثقافية مشيا وكان مشيا محرجا .. لا أحد يقف إليك فى ذلك الطريق الزراعى الطويل والصواريخ تتخاطف بـاجسادهـا المعدنيـة مثل النسـور وهى تدك أمكنـة فى منتصف العاصمة،والهدير يطلـع من كل مكـان والرشق

I.ZAYER.91

الجوى يمشط كل شبر فى الفضاء نصف الغائم.ولكم بدا ذلك الطريق طويلا وأنا أسرع فيه .. ولكم حاولت أن أعرف عما يجرى بالضبط هل بدأت الحرب حقا ؟ أم هذه الغارات تنذرنا بهول ما سيجرى وتعطينا إيذانا بخطر قادم ؟ والطريق المشجر ذاك بدا كأنه لا يريد أن ينتهى والهواء البارد ينقل تصادم أصوات مستغيثة وزعيق سيارات مرصوفة بخيط واحد هو : الخوف والبحث عن النجاة بأى ثمن .. والطريق ذاته عند العودة كان يطول أيضا ودائرتنا فارغة إلا من مديرها العام وبعض الموظفين .

نهار الصواريخ هذا يلقى أنظاره على جموع الفوضى الخارجة من بطن العاصمة . يحيهم بيد مشلولة ولا احد بمستطاعه أن يفكر بشكل جاد ويرى بعيون صافية.الناس تخرج من جلودها وتهيم كأنما يلاحقها شبح أسود .. سيارات.آلاف السيارات .. مئات الألوف منها تزدحم وتتصادم تطلب الخلاص مهما بهظ الثمن تخرج من كل مكان.وتلتحم فى أقسى انتظار والطائرات تصول هادرة تقذف متفجراته أمام الأنظار المعذبة بحصار الشوارع ونافورات الدخان تنبعث من وسط العاصمة .. ماذا قصفوا ؟ الساعة تطوى الساعة بعذاب فاجع وبغداد تلفظ مئات الألوف من السيارات والبشر فالحرب وقعت حقا وحل مشوار اللاطمأنينة.ضاع السلام كما يضيع حذاء وسط هذه الجموع الغفيرة.وهذا الصباح يبصم عيوننا بالغشاوة والضباب.كان نهارا موتور الاعصاب بطيئا نصف غائم كان نهارا من صواريخ وطائرات وحرائق ودوشكات ومدفعية معلقة على نهايات العمارات والأبراج ورصاص ينفلق مثل الومض القرمزى والخارجون إلى المجهول يبتغون النجاة بأية وسيلة»والباقون المحاصرون لسوء الحال أو فقرها أو لانقطاع الرحم.ظلوا يحلمون بالأمل فى أن الهدوء سيعقب العاصفة وتطفو المراكب بعد انحسار الفيضان وتعود العصافير إلى أشجار البيوت .. نبقى هنا .. فى بيوتنا نقضى الليل أو النهار .. لا فرق .. فى ملاجىء العمارات والسراديب السفلية الرطبة ..

والصغار سيتكيفون على هذا الموت البطىء حين يعرفوا ان الهواء ملغوم خارج البيوت .. أرقب كل شىء بيأس وألم وابكى مرتاعا ؟ كذلك رأيت الكثيرين من المضطربين والمصعوقين وحتى الذين تمالكوا أعصابهم رأيتهم يبكون علانية»وهم يتأملون الأفواج البشرية التى ركبت حتى عربات الخيول من أجل أن تترك العاصمة التى خيل للجميع أنها ستحترق.تركوا بيوتهم غير مطمئنين.لكن ما العمل إزاء هذه الطائرات المتوحشة التى أحالت ليلة أمس إلى دوى وصليل رصاص ونار وشظايا وحراب وركام جمعت نفسى وتماسكت فلعلى أرى أحداً أعرفه»ولعل هناك من ينقلنى إلى طفلى وزوجتى، قرية قريبة من الخالص ، درت كثيرا حول السيارات ثم توقفت تحت بناية عالية من المخجل أن يموت الإنسان بعيدا عن بيته وأمام أنظار هذه الألوف ، احالنى كل هذا المشهد إلى سنة ١٩٨٧ يوم دارت معارك الحصاد الأكبر التى شابت لها الرؤوس.تذكرت البصرة وناسها المساكين يوم كثف الإيرانيون قصفهم على المدينة بشكل مسعور»فما كان إلا الخروج من البيوت والرحيل عن خط النار.كانت القذائف تنهمر مع الدقائق على البيوت والأسواق والدكاكين .. مات صغار وكبار ونساء وجنود وضيوف.رحل الناس مكرهين إلا الأمهات المتجذرات فى التراب مازالت اتذكر يوم الهجرة الجماعية ذاك ولم أنس أجمل فتاة بصرية صعدت مع أهلها ومع قليل من العفش فى حوض (بيك أب) وهى تمسك قفصا فى داخله بلبل مذعور.كانت عيناها المكحولتان تبكيان.تودعان الطفولة والأحلام والأسرار والبيت الصغير الذى انضج

http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنواتها العشرين.كانت تحتضن القفص بحب لا اقدر على تمثله.وفى لحظة من اللحظات لحظة خاطفة جدا التقت عيناها بعينى البلبل ودار حوار خاطف بينهما.ثم بلا تردد فتحت باب القفص واطلقت الطائر الى الفضاء.فعلت ذلك بشكل سريع منحته الحرية التى تفتقدها الآن .. يا للإنسان .. كم هو ضعيف وجميل .. هذه الجموع المكتظة فى الشوارع تحيلنى دائما إلى الخراب .. إلى كل شىء يوحى بالخوف واليأس .. لكنها الحرب قانون الحياة الخاطىء .

الحزن يتفاقم فى الصدور كما هو واضح من الوجوه الكثيرة الحائرة والعيون الدامعة علانية.ومشاهد الناس الراجلين تقطع القلب،أولئك الذين لا يملكون سيارات ولا عربات خيول فهجروا بيوتهم مكتفين بأحمال خفيفة وصبر يخافون أن ينفد ذات لحظة.وسلكوا الشارع العام الخارج من بغداد مع أطفالهم ونسائهم بين حيرة وقلق وخجل أيضا.إلى أين ؟ عندما تسأل أى شخص يقول لك (لا أدرى !!!) كلكم عشتم ذاك الصباح المهاجر بل كنتم فى تلك الأرتال الطالعة إلى مصير مجهول.كنت أطالع بكل الوجوه المليئة بالشك والحزن لعلى أجد أحداً لأرافقه إلى أى مكان بدل هذا الدوران اللا مجدى وتحت قصف يتكاثر وغارات تزداد كل دقيقة،وبين اليأس والحيرة والألم ومن بين آلاف السيارات الملتصقة ببعضها وآلاف الأشخاص المحترقين بحصار الانتظار المزمن.وفى لحظة خاصة جدا وجدت الصديق القاص (عبد الستار ناصر) فى هذا الاختناق العام يرصد الفوضى ضجرا «أهلا أبو عمر .. هل ترى ما ترى !!» سلمت عليه وأنا سعيد لوجود شخص أعرفه فى يوم القيامة كهذا.وجدت زوجته وأطفاله الثلاثة كان لقاء قلقا فى جو مشحون باليأس والعذاب وطوابير الناس.أضطررت أن أركب معه فى سيارته «البرازيلى» لأنه سيذهب بأسرته إلى ديالى إلى أقارب زوجته .. أوكما اتذكر الى مكان لا يدرى ما هو كان حائرا ومضطربا تحدثنا كثيرا عن كل شىء اكثر من ساعتين ونحن نقف فى عنق جسر يؤدى الى «الشعب» لعبور مسافة لا يتأخر فيها الانتظار فى الأيام الاعتيادية لاكثر من دقيقة واحدة .

حدثنى عبد الستار ناصر عن ليلة البارحة الرهيبة،وعن الصواريخ المتلاصقة فى الظلام وهى تدك كل مكان لتشب نيران مهولة فى الليل البارد الدامس.تحدثنا طويلا وكفرنا سوياً واحترقت قلوبنا على حاضر كان بالإمكان أن يبقى حاضرنا الذى رضينا به بعد الحرب الأولى حاضر السلام الذى كان ملكا لنا ، الحاضر الذى انتزعناه من أسنان تلك الحرب بالدماء والشهداء والصبر الرجولى الطويل .. وشيئا فشيئا تدب السيارات دبيبا بطيئا يدفعها موج الحشود المتزايدة ، فتصل عنق الجسر،وينفتح الشارع بعد نصف ساعة ، والطريق إلى ديالى يختنق بالسيارات والمشاة.رتل واحد طويل لا ينتهى أحزننى الأطفال والصغار ، فهم لا يعرفون ما الذى يجرى إلا بقدر الخوف الذى يتملكهم ، ولماذا تركوا بيوتهم الدافئة الأليفة متجهين إلى عراء بارد،لا يتصورون شكله .

أحمد خلف

مطر فى أخر الليل

أمطرت ليلة أمس مطراً غزيراً ، كان المطر وما يزال يثير فى نفسى قلقاً لا أدرى سبباً معقولاً له . فالوجوه تغدو شاحبة والعيون ثابتة النظرة والشوارع تصبح خالية من الناس . شىء ما يغرينى فى هذا كله ، يدفعنى إلى مغادرة البيت . كان أهلى يعرفون ولعى بالأمور التى تخالفهم ، وما أن أعلنُ رغبتى فى تنفيذها حتى يقفوا بوجهى كلما تحركت . كان أبى يقول : « لابد للمرء أن يلتزم الهدوء والصبر ليفسح الطريق للعاصفة كى تمر بسلام .. لكننى لم أكن ألتزم بما يقوله . ولا بما تقوله أمى حين ترد عليه :

« فى ظروف صعبة ولعينة كهذه يفقد المرء توازنه ، ربما يضيع منه شىء عزيز عليه ، ولا يستطيع استرداده لأن الفوضى تكون قد سادت كل شىء .

وقال أبى بصوت حزين : إننى شاهدت رجالاً يفقدون أيديهم وأذرعهم وعيونهم ولم يفعلوا شيئاً لأنفسهم ، لأن العاصفة كانت أشد فتكاً مما توقعوا وقد كنست فى طريقها كل شىء ممكن إصلاحه .. وصمت أبى بعض الوقت . يتحسس أعضاء جسده ليتأكد من سلامتها ، ودخل المطبخ حيث تعد أمى المزيد من الطعام ، ولأن أمى كانت تخشاه وتخاف من صوته القوى ، فقد كانت تلبى طلباته ، وتنفذ رغباته ، لتوفر له مزيداً من الراحة . كانت تقول إن له صوتاً قوياً كالأسد حين يكون جائعاً . ولم يكن غريباً علينا صوته القوى كلما أطلقه .. فى تلك اللحظة بالذات زار أبى ، فجاءت جارتنا العانس ونامت تحت قدميه مثل شاة تسلم رقبتها للذبح .. وقلت لأمى : هذه الشاة لم تعد تتمتع بالعافية ..

كانت جارتنا تهزل وينحف عودها يوماً إثر آخر ، منذ تلك الليلة التى جاء فيها ثلاثة غرباء ، وأخذوا عشيقها ، ووضعوه فى عربة مغلقة ، أخذوه عارياً بعد منتصف الليل ولم يعد حتى الآن . قالت أمى : « إنها ليست شاة بل أوزة كبيرة سنأكلها جميعاً عندما تحين الفرصة ، وذات مساء أمسكت بالفرصة ، ومرغتها على وسادتى ، وجعلت أخرج

مياه ساخنة من جسدى ، وأبلل بها الوسادة ، لكن أطرافى ترطبت بفعل المياه . وجاءت شقيقتى وغسلت أطرافى ، ورشت الغرفة بسائل معقم ، لتبعد عن البيت هجوماً متوقعاً للفايروس المعدى ، وكانت تقول لنا : « ينبغى ألا نصاب بالمرض ، لأننا أناس فقراء ، ومن طبقة فقيرة ، ينبغى ألا نمرض لأن ذلك سيكلفنا كثيراً ، بالمناسبة : أنا لا أعرف ماذا تعنى الطبقة لكن شقيقتى كانت تقول لنا : نحن من طبقة متدنية والتدنى يعنى الهبوط نحو الأسفل ، وذات يوم عابت علىّ ألا أصدقاء لى ليتزوجها أحدهم ، فقلت لها : بالعكس ، لى تسعة أصدقاء ، الأول والثانى والثالث ذهبوا أسرى فى الحرب الأخيرة ، ولم يبق لى من أصدقاء غير ستة فقط ، وهم غير كافين لسد الرمق الأخير من جوعنا الشرس .. قالت أن أبى يطبب جارتنا العانس ، هل تصدق ؟ والغريب بالأمر أنى أصدق كل ما يقال لى وما أفكر فيه .. أصدق ما لا يصدقه أحد غيرى .

استمر المطر ينزل بغزارة لا مثيل لها منذ ليلة أمس .. كانت الشوارع خالية من المارة وليس ثمة من يجرؤ على السير فيها ، ولكن النوافذ تضاء بين حين وأخر .. كانت جارتنا فى البيت المقابل تخلع ثيابها كاملة ، وترتدى معطفا وتغطى جسدها الفاتن ، وحدى أرى جسدها ، وربما كانت تعرف أنى أقف فى النافذة المقابلة ، وأنظر اليها وهى تخلع ثيابها لتنام عارية . عندما يصبح من الصعب على السيطرة على المياه الساخنة وهى تندفع من جسدى ، وفوق وسادتى وفراشى ، وقد بللت أطرافى كلها ، كانت جارتى تنظر إلى عبر النافذة وتضحك ملء فمها ، لأن مشهداً كهذا لم يكن ليصدقه أحد . وحدى أصدق ما يجرى أمامى ، ويقال لى ، أوما أسمعه من أخبار . كان النقاش فى البيت محتدماً حول جارتنا العانس ، عندما صرخ شقيقى فجأة ، مقلداً صوت أبى فى زئيره : لنسمع الأخبار يا غجر هدأت الحركة ، وكفت الأصوات مع أننا لم نكن غجراً أبداً إلا أن الصمت خيم علينا ، وهيمن على نفوسنا ، قال المذيع بصوت محايد : سادتى المستمعين ، إليكم موجز الأنباء . نهضت فى الحال ، وتوجهت إلى المبولة ، لكى أقف أمام الجدار وأتبول ، لم أعد أسمع ما قاله المذيع ، بل سمعت أمى تقول : « أغلقت الأبواب كلها ، ولن أسمح لأحد بمغادرة البيت ، المطر تزداد شدته فى الخارج ، ولا أحد يعرف ماذا يجرى هناك فى مثل هذه الساعة ، عليكم أن تعلموا ألا فائدة يجنيها المرء من الخروج إلى الشوارع عندما يزداد المطر .. كانت أمى أكثرنا حذراً وخوفاً وترددا ، ففى ذلك النهار نمت ، نوماً قلقاً بسبب نصيحتها لنا ، لكنى غادرت فراشى بعد قليل ، وذهبت إلى الحمام ، وغسلت وجهى ، وسرحت شعرى ، ورتبت ثيابى ، ارتديت قميصى وبحثت عن سروالى الأسود الطويل لأرتديه ، وأذهب الى النادى ولما تعبت من البحث وجدته أخيراً معلقاً فى سقف الغرفة ، مددت يدى لأسحبه ، لكننى فوجئت به يطير ، ويحلق فوق رأسى فى الفضاء ، ويرحل بعيداً نحو الشارع ليحط بين يدى جارتنا فى البيت المقابل ، أخذته وشمته ، وجعلته يستقر بين ذراعيها .. رأيتها فرحة به وهى تضمه إلى صدرها بحنو ، لتعود ثانية وتشمه ، مرغت وجهها فى ثناياه ، طيرته فى الهواء ، كانت تضحك بوقاحة وفم شهى ..

فى تلك اللحظة جاءت فتاة فى الخامسة والعشرين من عمرها وطرقت الباب ، قالت : إنها تدرس الهندسة المعمارية فى الجامعة ، وأن بيتنا يصلح نموذجاً لدراسته . كان ثمة شاب يقف خلفها قالت إنه زميلها فى الكلية وإنه يرافقها حيثما ذهبت ، وأكدت أن بيتنا بغرفه التسع يلائم نموذجاً لمدرسة عصرية ، فقلت لها : البيت لا يحتوى على اكثر من ثلاث غرف كبيرة فقط . ضحكت ملوحةً بذراعها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الهواء ، قالت إن ثلاثة كبارا يمكن تقسيمهم على تسعة صغار ولما لم افهم شيئاً مما قالته اخبرتها بعدم فهمي لكلامها . فقال الشاب هذا يعود إلى جهلك التام بقوانين الفيزياء والرياضيات المعاصرة ولما كان من الصعب على أن افهم ما قاله الشاب طالب الهندسة . صمت . بل وجدت الصمت أفضل حالة من الكلام ، ولأن بنطلوني ما زال عند جارتي . فقد تركت الفتاة وزميلها وذهبت في الحال إلى بيت جارتنا ، لأني لا أملك بنطلوناً آخر .. ضغطت على جرس الباب ، وانتظرت بعض الوقت ، خرج لى رجل في الخمسين من عمره ، وسحبني إلى الداخل ، ونادى على ثلاثة شبان أقوياء ، وأشار لهم عليّ . أخذوني ودفعوني بقوة إلى غرفة شبه معتمة ، ضربوني بقسوة وشتموني ولعنوا أمي وأبي ، وهددوني بالتي لا تليق بالرجال ، وربطوني إلى حامل ثياب ، وقالوا لى : عليك أن تتعلم كيف تغلق فمك في الوقت المناسب ، وقالوا سنكسر لك أنفك ونحطم فمك ، نجعلك تفقد أعضاء جسدك واحداً بعد آخر ، ألم يعلمك ابوك كيف تحسن التصرف مع الآخرين ؟ ألا تدرى أن المواء للقطط ، والنباح للكلاب ، سنجعلك تنبح كالكلب .. عند ذاك تركوني وحيداً ، وانتبهت إلى شاة تنام بالقرب من حامل الثياب ، أخذتها بين ذراعيّ ، وشعرت بالدفء يسرى في مفاصل جسدي ، ويطوقني من كل الجهات . نمت بعض الوقت محيطا الشاة بين ذراعيّ . ولما افقت وجدت الكهل يضع زجاجة خمر امامه ، ويعب منها ، ولما دعاني لكي أتناول معه قدحا ، فقال لى ضاحكا : هيا تعال لافضيحة ولا هم يحزنون ..

عندما تناول رشفة سريعة من قدحه وجعل لسانه يتلمظ بها ، وبعد أن أخذ الجرعة الثانية ، قال لى : اطمئن ، لن ينال منك أحد بعد الآن ، فقد نفذت ماطلب منك بالتمام ، يا لك من شاب ذكي تحسن التصرف مع الآخرين ، جربت حظي مع المنكر لأول مرة ، فتناولت قدحين بالتتالي ، ثم تبعتهما بقدح ثالث وكان الكهل يبتسم مندهشا لرؤيتي وأنا أتناول الخمرة على خلاف عادة الناس في تعاطيهم إياها ..صاح بي من بين اسنانه النخرة : ارحم نفسك وحالك ، ماتشربه ليس عصيراً طازجاً كما تظن ، فأخذت القدح الخامس وسقطت على وجهي ، وسال دم كثير من أنفي وفمي، وجاءت الفتاة تحمل سروالي الاسود الطويل ، وهمست بأذني : إن الرجل هو جدها ، وقد عانى طويلاً لأن ابنه ما زال عقيماً ، ولم يأت له حتى الآن بنت أو ولد كما يتمنى وراحت الفتاة تلعق بلسانها فخذي وبطني ، وتوقفت عند سرّتي ثم لعقتها مرات عديدة ، وبكت من شدة فرحها وقالت ، هذه أول مرة أشاهد فيها سرة رجل ، وان سرتي سوداء وعميقة مثل عين قط ، أحنيت رأسي لأرى لون سرّتي فلم أجدها سوداء ، بل وردية تماماً .

أسندت ظهري إلى الجدار ، لكي أستطيع ارتداء بنطلوني فلم أتمكن ، بل سقطت إلى الأرض عندها أفلت السروال مني .. التقطته الفتاة ، وذهبت إلى غرفتها ، خلال ذلك اكتشفت أن الجدار الذي استندت إليه قد تحرك من مكانه . اندهشت لكن الجدار ظل يمشي ببطء حتى بلغ عتبة دارنا والتصق بالباب الخارجي وسده تماماً . تسلقت الجدار ، وأصبحت أشرف على حدائق البيوت . صاحت امرأة مترهلة الجسد : لماذا لا يعود هذا الحمل الوديع إلى بيتهم ؟ وخيل إلى أنها تتحدث معي ، لكنها كانت توجه كلامها لجارتنا العانس ، وقالت الأخيرة : تصوري يا عزيزتي ، أمثاله لا يعجبهم العجب ، فهو لا يرغب بالنساء السمينات ، كما أنه لا يحب النحيفات . ومن الواضح أن المرأة ادركت سر الشتيمة والسخرية ، فصاحت بصوت غاضب : « خذيه ليعبث بأشيائك الخاصة ، ولأن صراخ المرأة كان شديد الوقع على روحي

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

فقد خشيت السقوط من أعلى الجدار ، وكان ثمة رجل يطارد كلباً ، ويحاول الإمساك به ، لكنه كف عن محاولته عندما شاهدني أنظر إليه مندهشاً مما يفعل ولما التقت نظراته بنظراتي الشاخصة إليه ، صاح بي غاضباً : « لولاك لما ذهبت محاولتي هباء ، اللعنة على أمثالك من المتطفلين ، تأرجحت لبعض الوقت هناك ، وبكلتا يدي تشبثت بحافتي الجدار من الأعلى .. كانت الفتاة الجامعية تلوح بيدها ، وتشير إلى ورقة مليئة بالكتابة ، وصاحت : خذ هذه الورقة معك إلى مدير القسم ، فقد وضعنا فيها النسب الملائمة للعمل في المباني الشعبية ، وتحويلها إلى بنايات حكومية خدمة لفقراء البلد .. خذها إليه . ومع أنه لن يفهم ما نعنيه إلا إننا نعتقد بأن الأمر أصبح واضحاً ، ولما لم أجب على صراخها . عاودت الصراخ ثانية : إننا جنود مجهولون . خذ الورقة وسترى كم سيبدي اهتماماً خاصاً ، بأمور من هذا النوع .

بذلت قصارى جهدي بالتقاط الورقة لكن محاولتي اليائسة باءت بالفشل الذريع . صاحت أمي جزعة : « إنكم تتعبون ولدي . اللعنة عليكم وعلى مدرائكم جميعهم .

فجأة نهض الكهل وصرخ : اسمع ، إلى أين تذهب ؟

قلت له : ــ إلى النادي كما ترى .

ــ سآتي معك . أيمكن لي أن ألعب كرة المنضدة هناك ؟

ــ يمكنك عمل كل شيء .

ــ إذن سأجلب ثيابي الرياضية ..

استويت واقفاً فوق الجدار ، لكن الفتاة الجامعية عاودت تلوح بالورقة من جديد وقالت : إن هذه الورقة تعني السيد المدير .. هل تفهم ؟

ــ سأفهم بالتأكيد .

قالت : ها أنت ترى ، لا أستطيع الذهاب إليه الآن ، لأن أباك ما زال يتناول طعامه المفضل .

ــ أفهم ، أفهم ما تقصدينه !

ــ منظر كهذا يثير تقززي كما تعلم .

وتوقفت برهة أخرى أدير عيني فيما حولي ، لكي ينتهي كل شيء إلى سلام أكيد ، لكنه لم ينته حتى الآن . انتبهت فتاة الهندسة إلى أبي يواصل التهام طعامه ، لكنه لم ينته حتى الآن .. انتبهت فتاة الهندسة إلى أبي يواصل التهام طعامه . كان منهمكاً فيما يفعل .. بكت أمي عليه . صاحت : يا إلهي لشدة جوعه سيقضي على نفسه . فقالت الفتاة ضاحكة : سينفجر مثل بالون أو يحلق في الفضاء من التخمة . وتسعة أيام تبحث فيها أمي عن لقمة تطعمها له . وفي كل مرة تعود تجر أذيال الخيبة . وكان رجل يجلس في مقهى مجاور يقول : « لا أحد يدري إلى أين تمضي هذه المرأة المسكينة ومتى تعود ، لكنها في كل مرة ترجع فيها باكية ، بل تميت نفسها من البكاء . لا أحد يعلم بهذا كله ، يومها أوشك أبي على الموت من الجوع حتى اضطرت أمي أن تقدم له جارتنا العانس على طبق من فضة . التهمها دفعة واحدة ، أكلها دون تردد تناولها وحده ، تذوق طعمها ، ومضغ لحمها الحامض وأفخاذها الممتلئة ، وجسدها البض يتلون بين يديه ، كنا ننظر مندهشين مما يفعل دون الاهتمام بجوعنا . كان يشم عظامها ، ويقبل جبينها ، ويناجي نفسه فرحاً : « يا للطعام الشهي » يا للوليمة الفاخرة . كانت ضحكة أبي تثير استغراب فتاة الهندسة ضحكة ممتزجة بحزن واضح ، يضحك ملء شدقيه وجارتنا العانس تجاريه في الضحك والمداعبة .. صرخت أمي : « يا إلهي سينفجران من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضحك . أخاف عليه أن يؤذى نفسه . صمتت . كان صمتها ثقيلاً يثير ريبتى وخوفى ، لأنها كانت تقطب حاجبيها ، ليس هذا وحده بل يتضح الألم على صفحة الوجه . ولأن المطر زاد من شدة نزوله فى المدينة ، وعلى الشوارع ، والطرقات ، وأسطح المنازل ، والمقاهى ، والبارات ، والحوانيت ، أغلقت المتاجر أبوابها خشية من اللصوص ، وكذلك أنهت دور السينما عروضها ، وأجلت مراكز الشرطة دعاوى الناس إلى وقت آخر ،

وهرب العشاق من الحدائق تاركين عشيقاتهم نهباً للضوارى من الحفاوة ، والعراة ، والهائمين على وجوههم ، دون مأوى ، ولكلاب الصيد ، وهى تجوس الزوايا والأركان ومحطات البنزين وأسواق الفواكه ، ودور عرض الأزياء الراقية (مع أنى لم أدخلها لمرة واحدة فى حياتى) ، كنت أراها من وراء الزجاج السميك غير قابل للكسر ، أو على شاشة التلفاز ، فى تلك اللحظة التى تعاظم فيها المطر ، وتمادى إلى أقصاه ،

ركن رجل فى الأربعين من عمره عربته عند باب الخان ، واختفى تاركاً بضاعته نهباً لمن هب ودب .. وجرى صبى فى الرابعة عشر من العمر إلى أقرب دورة مياه ، ليحتمى تحت سقفها (مع أنها كانت تغص بالسكارى وشذاذ الآفاق) وهو يصيح ، إلى أين يمضى من لا بيت له ولا مأوى ؟ . عند ذاك كانت سيدة حافية القدمين تركض على استحياء ، خشية أن يراها أحد فيأخذه الظن بها مأخذاً غير حسن . هناك بالقرب من الحديقة العامة . تعطلت دراجة الحارس الليلى ، فأعلن عصيانه عن العمل ، وترك الطرقات وليمة ميسورة للصوص والجناة وقطاع الطرق من عيارين ومحرومين ، وربما فعل مثله بقية حراس الليل ، وصاح بى الكهل من بين شفتين متورمتين وأجفان نصف مغمضة : كيف نستطيع السير أيها البهلوان ، لقد سخرت منى أيها الوغد ، لن أخدع بعد الآن ، لن أخدع بالمرة ، حتماً ستلوذ بالفرار وتتركنى وحيداً لتتدبر أمرك مع هذه الفوضى . أتريد سرقتى ؟ إذن فأنت لص بثياب قديس ، وربما العكس . ولكن كيف لى معرفة حقيقتك ؟ هل أنت قاطع طريق أم شحاذ ؟ أتبغى الإيقاع بى ؟ هل أنت عاشق ابنتنا ، أم تريد النوم معها فقط ؟ أتنوى السخرية منى ، أم تبصق بوجههى ، وتذهب إلى حال سبيلك ؟ قل لى ، من الفتاة التى دخلت بيتكم ؟ أهى من الحكومة أم عشيقتى السرية ؟ كان البرد شديداً وقفت وسط الفوضى العاتية حائراً لا أعرف ماذا أريد وماذا أفعل . قلت لنفسى : « لا بأس فالمرء لا يسعه القيام بتنفيذ الأشياء كلها . ووليت وجهى صوب البيت خائباً ، كانت أبوابه مشرعة ، ونوافذه مفتوحة . اندهشت إذ وجدت أحداً فى الداخل ، لم تكن أمى هناك ولا أبى ، لم أجد شقيقى ولا شقيقتى . عندئذ أدركت أنى وحيد فى هذا البيت المترامى الأطراف . كنت متعباً ، وبى رغبة إلى النوم . ذهبت إلى فراشى ، ودسست جسدى تحت الغطاء لأنام . كنت أبكى .

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

بثينــة الناصــرى

دجــاجــة عمــر

مهداة الى إبنى عمر فى بغداد
ودجاجته الدعوب .

كان لون ريشها احمر مصفرا يشوبه سواد فى الرقبة والصدر . لم يكن شكلها ينبىء عن تفرد ما .. فقد كانت ضئيلة الحجم ، شاحبة العُرف . ولكن عمر كان — كلما ذكر الحصار وأسعار الغذاء — يقول للجميع بفخر :

— عندى دجاجة تبيض كل يوم بيضة .

***

يعيش عمر مع جدته فى بيت فاره كبير تحيطه حديقة لم يعن أحد بها منذ انتهاء الحرب فامتلأت بالأعشاب والدغل . وأثناء الفترة الطويلة التى انتظر فيها عمر استدعاءه للجندية قام بتحويل إحدى غرف المنزل إلى ورشة لإصلاح الأدوات الكهربائية . ومن أول نقود اكتسبها بعرق جبينه اشترى الدجاجة وأفلتها فى الحديقة . وضع لها صندوقا خشبيا صغيرا لتأوى إليه ليلا .. ومنذ ذلك الحين دأبت الدجاجة على أن تترك له فى الصندوق بيضة كل يوم . وكان عمر يوصى جدته مرارا :

— لما أروح للجندية .. لا تنسى أن تجمعى البيض كل صباح .

فتقول جدته عندئذ :

— ولما تجىء فى آخر الاسبوع سيكون عندى خمس أو ست بيضات .. سأعمل لك منها طبق عجة معتبرة ..

ومعها يحلم عمر :

— أو بيض بالتمر ..

فى الوقت الذى بدأت فيه أحداث القصة .. كان عمر يجلس بعد الظهر فى الورشة منكبا على جهاز راديو صغير يفحصه ، حين سمع زعيقا مكتوما تطلقه دجاجته لا يشبه الذى تحدثه عند إفلات بيضة جديدة .. فتطلع من النافذة المطلة على الحديقة واستطاع أن يلمح مؤخرة الكلب الضخم وهو يسرع خارج باب الحديقة حاملا فى فمه الدجاجة ذات الريش الأحمر .

رمى عمر ما بيده وهرع بأقصى ما يستطيع من سرعة منطلقا خلف الكلب الذى أحس بالخطر فاندفع إلى باب البيت المجاور ، ووراءه عمر .

كان الجار يرش حديقته حين مرق بجانبه كلب يحمل شيئا فى شدقيه وخلفه عمر يعدو حافى القدمين . ولم يستطع الجار أن ينهى سؤاله : ماذا ... ؟

قال عمر وهو يتجاوزه ــ الكلب .. الدجاجة ..

فأشار الرجل بسرعة إلى سور الحديقة الخلفى حيث قفز الكلب مع صيده .

ــ الخرابة ..

تسور عمر الحائط الخلفى وعيناه لا تبرحان الطريدة .. وهبط على أكوام الزبالة فى الخرابة فأحس بلسع فى قدمه .. انحنى عليها وهو يلعن حظه .. واستل الشوكة .. مسح قطرات الدم .. واستمر يركض وهو يعرج خلف الكلب الذى وصل إلى الشارع العام .. توقف هنيهة ريثما تمر السيارات ثم انطلق يعبر الشارع .

تراءى لعمر وهو ينظر مرور السيارات أن الناس جميعا يحملقون فيه .. تطلع إلى قدميه وفكر أن يرجع .. إذ أنه حتى لو استطاع أن يلحق باللص فمن غير المتوقع أن يجد دجاجته نابضة بالحياة . لكن هذه الفكرة لم تدم سوى لحظات عابرة فما أن بانت انفراجة فى الشارع حتى عبره بأقصى سرعة نحو المنحنى الذى شاهد الكلب ينطلق إليه .

انحدر الشارع إلى جرف النهر .. كانت ثمة قوارب يتهيأ فيها الصيادون للانطلاق فى رحلتهم اليومية .. كانوا يعدون الشباك ويلمعون الفوانيس النفطية .. وفيما كان احدهم يرفع قامته بعد أن نشر شبكته .. التقطت عيناه كلبا يعدو باتجاه قاربه وخلفه شاب يندفع لاهثا رافعا يده بحجارة . قفز الصياد إلى الأرض وقطع الطريق على الكلب الذى وقف لحظة متحيرا ينظر زائغ العينين نحو عمر وهو يقترب منه والصياد الذى يفتح ذراعيه قافزا هنا وهناك .. تراجع الكلب وزمجر دون أن يفلت صيده .. ثم وقف منتظرا ما يسفر عنه الموقف . تقدم عمر وحين صار على مرمى الكلب .. قذفه بالحجر فأصابه فى فخذه .. عوى الكلب وأسقط الدجاجة من فمه لكنه ظل واقفا يهدد من يحاول الاقتراب .. حانت منه التفاتة بعيدا عن طريدته فاصابه الصياد بحجر آخر .. فانثنى الكلب عاويا وأسرع يلوذ بالفرار .

ظلت الدجاجة مرمية على الأرض بلا حراك .. كان ريشها يبدو فى أشعة الشمس الغاربة ذا حمرة داكنة اصطبغت بها أصابع عمر وهو يربت عليها فأدرك حينئذ أنها تسيل دما .. رفعها بيده .. كانت مغمضة العينين وعرفها يلوح أشد شحوبا .. ولكن .. فجأة هجست أصابعه نبضات سريعة .. فقال للصياد وهو غير مصدق :

إنها ما زالت حية .

قال الصياد :

ــ لكنها جريحة ..

وقلبها بيده .. رفع أحد جناحيها وأشار إلى موضع انبثاق الدم ونصح عمر أن يأخذها إلى النهر ويغسل جراحها بالماء .

انحنى عمر على الماء وحمل شيئا منه بكفه وقطره على موضع الجروح .. فحركت الدجاجة أجفانها قليلا .. حاول عمر أن يرفعها على رجليها لكنها ارتمت على أحد جوانبها مهيضة الجناح .. حملها برفق لصق صدره وعاد راجعا بها . كان طريق العودة طويلا لأنه تجنب الدخول فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخرابة . واجتاز شوارع جانبية حتى وصل إلى باب البيت حيث وجد جدته تحدث جارها وما إن رآته حتى صاحت :

— ماتت الدجاجة ؟

— لا ولكن لا أدرى أن كانت ستعيش ..

قال الجار :

— نذبحها يا ابنى قبل أن تموت .. والتفت خلفه مناديا — هات السكين يا أحمد ..

قال عمر بسرعة :

— لا .. لا .. سوف انتظر قليلا .. ربما تعيش .

ومسح على ريشها وهو يدلف إلى البيت ، وخلفه تسير جدته وهى تتحدث :

— كنت أحمل لك شاى العصر .. لما رأيتك تقفز خارج البيت .. ياربى ماذا حصل ؟ قلت لنفسى .. هل قامت الحرب من جديد ؟ اسمع الكلام يا عمر .. تعالى نذبحها .. على الأقل أعمل شوربة دجاج .. منذ متى لم نأكل الدجاج ؟

خيل لعمر أن الدجاجة تنتفض بين يديه .. ربت عليها مطمئنا وقال لجدته :

— اسمعى يا جدة . سأتركها فى بيتها هذه الليلة فإن عاشت خير على خير .. ولكنى لن اذبحها .. هذا آخر الكلام .

قالت الجدة :

— حتى لو عاشت يا عمر فإنها لن تعود كما كانت .. لأن فزع اليوم سيقطع عنها البيض .

لم يرد عمر بل حمل الدجاجة إلى الصندوق الخشبى ووضعها على جانبها بهدوء . جمع مما حوله بعض لحاء الشجر والأغصان الجافة احاطها بها ثم اغلق باب الصندوق بكرسى قديم مهمل فى الحديقة .. ولما تأكد أنها فى مأمن من البرد والكلاب عاد إلى ورشته فالتقط الراديو وانهمك فى فحصه من جديد .

دخلت عليه جدته بشاى ساخن وقالت وهى تضعه على المنضدة :

— ما كان يجب أن تقول لكل من هب ودب « عندى دجاجة تبيض كل يوم بيضة » الناس أهل بلاء يا ابنى .. يحسدون على كل شىء .

— يعنى يا جدة .. يحسدوننى على بيضة ؟

— وعلى أقل من ذلك .. وها أنت ترى يا ابنى أنك لم تهنأ بالدجاجة أو بالبيض .

***

لم يدر عمر كيف انقضى الليل .. تقلب وأفاق عدة مرات .. وفى كل مرة كان يتراءى له أنه يسمع زعيق الدجاجة فيرهف السمع فلا يسمع سوى نقيق الضفادع .. حتى انبلج الفجر وترامى نوره عبر النافذة إلى وجهه فنهض مفزوعا وتلفت حوله .. ثم غطى رأسه باللحاف وحاول أن ينام .. ولما لم يستطع جلس على السرير وأجهد ذهنه ليتذكر أسباب القلق الذى ينهش قلبه وفجأة صاح « الدجاجة » ولبس خفيه وأسرع إلى الحديقة .. ازاح الكرسى القديم واطل مترددا داخل الصندوق .

كانت تنظر إليه بعين براقة بالحذر والخوف .. زفر عمر بارتياح فعرفته واختفى الخـوف من عينها شيئـا فشيئا وحلت محله نظرة أليفة .. حاولت أن تنهض لكنها سقطت مترنحة جانبا ، تلمس الدم المتجمد على رقبتها وجناحها وقال بحب :

ــ لا تخافى .. لن أدع أحدا يقترب منك بعد الآن ..

زحفت قليلا لتدفن رأسها باطمئنان فى باطن كفـه .. وحين تحركت لاح له فجأة شىء لم يصدق عينيه لمرآه .. أطلق عمـر صرخـة فرح وهـو يمد أصـابعه ويلتقط من تحتها ... بيضة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الستار ناصر

ذات يوم فى باريس

السمكة على صحن أبيض ، ما إن دخلت إلى بطنه ، حتى تناثرت هناك إلى أجزاء صغيرة ، كانت المرأة قد غادرت البحر وعادت إلى بغداد قبل العثور على السمكة ، أما الرجل فقد جلس قرب النافذة ، يريد أن يصدق : كيف تراها رجعت بعد عشرة أعوام من الفراق ؟

فى الإسكندرية ، كان يفتش عنها فى مطاعم السمك ، يعرف أنها تحب هذا النوع من طعام الملوك . فى مطار القاهرة قبل أن يتسلق سلالم الطائرة رآها تنزل من طائرة جاءت من باريس ، ولم يستطع الصبر على محنة بهذا الحجم وأيضا لم ينكسر خجلا وهو يبكى طوال طيرانه فوق البحر الأبيض . سألته المضيفة الحسناء :

ـــ هل ترغب بشىء من الشراب ؟

تذكر فورا بأنه يجلس فى الدرجة الأولى ، وربما كان البكاء فى الدرجة الثانية أفضل . هناك الكثيرون من البسطاء يخفون الدموع فى مناديل من ورق إسبانى رقيق .

ـــ أشكرك ، أريد شيئا من الجن .

السمكة غادرت النهر منذ وقت بعيد ، ولم تعد إليه . تمزق جلدها ونامت هناك وراء البنكرياس ، أجزاء ناعمة ، لذيذ طعم السمك العراقى . عادت المضيفة الحسناء بكأس من الجن وثلاثة مناديل من الورق عليها كمية من الفستق ، تركتها أمام يديه وهى تحدق فى عينيه (إنه يفكر فى امرأة يحبها) ثم غادرته إلى راكب سمين يسأل عن كل شىء ويشرب القهوة والشاى والعصير والبيرة والنبيذ ويبتسم إلى الجميع . لابد أنه على حق ما دام يسافر على الدرجة الأولى .

* * *

السمكة لم تعد إلى النهر ، كثيرة معجزات البشر ، الغرائب أكثر . رفع الهاتف من غرفة الشاعر فيصل جاسم فى باريس واتصل بامرأة يعرفها منذ زمان بعيد . قبل أن يسمع الرد من الجانب الثانى كاد يسقط فرحا ودهشة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(من جاء بها إلى هذا البيت ؟) صوت المرأة التى جن بها يقول : آلو . ثلاثة حروف (بس) كانت تكفى أن يعرف النبرة والروح والماضى .

طفل فى عربة وامرأة تمشى فى (سان ميشيل) هذه المرأة سيراها قبل أن يستولى الرايخ الرابع على باريس ويحرمه منها .. فورا تذكر الطائرة التى بكى فيها عندما رآها تنزل من طائرة أخرى . سيركض الآن فى شوارع باريس . سيمضى إلى مقهى (لينوا) قبل أن يأتى هتلر ويسرقها منه .

لا أحد هناك فى طول الدنيا وامتداد غصونها وشوارعها .. سوى المرأة التى أحبها ، فارغة سان ميشيل إلا منها ، لم يكن هو نفسه هناك . كل حقائب العالم لا تكفى هذا الثوب الذى يحمى جلدها من البرد (الله كم أحبها .. الله كم كان يخاف عليها) .

لا يتذكر ماذا شربا فى مقهى (لينوا) ، يتذكر أنه احتسى أصابعها ودموعه معها .. قالت بهدوء ، هى هادئة منذ رآها أول مرة :

— غدا اسافر . جئت إلى باريس من أسبوعين ولابد من العودة .

نظر إليها ، أراد أن يقول : والسمك الطرى الذى نحب ؟ طعام الملوك يا سيدتى . ألا نذهب إلى مطعم صغير ونأخذ السمكة ؟

السمكة على صحن أبيض ، له وحده ، خرجت من الأبيض المتوسط دخلت بهدوء إلى جسده تناثر لحمها فى أحشاء غاضبة متعبة . تسربت هناك مع الدموع والسنوات التى خسرها سنة بعد سنة ، ليلة تطارد ليلة ، كم سمكة ينبغى أن تكون من حصته وحصتها ؟

كان يفكر : أنا والمرأة التى جننت بها ، كم سمكة لها ، كم سمكة لى بعد هذه الشهور التى تراكمت براكينها فوق رأسى ؟ كم سمكة نريد من بحار الكرة الأرضية ؟ كم سمكة خسرنا من أنهار العالم والمدن التى لم نذهب بعد إليها ؟

ما زال ذلك السمين يسافر فى الدرجة الأولى ، ما زال يبتسم ويشرب القهوة والنبيذ والجن والشاى والعصير ، لم يخسر سمكة واحدة طوال حياته . قرر مع نفسه (أنا لا أحسده أنا أشفق على سعادته الفارغة) .

* * *

فى الإسكندرية استيقظ ذات يوم على (إفلاسه) ولم يتمكن من النوم أبدا ، أعطى معصم يده اليسرى وعليها أجمل ما يملك من (ساعات) العمر ، باع كل شىء معه إلى (جدع) مصرى أحبه فعلا إذ انقذه من (العار) وهو فى غربته عندما خدعه واشترى كل ما يملكه بسعر التراب .

رجع إلى بغداد.بكى المرأة التى لم يعثر عليها — بين أربعة وخمسين مليون كائن — نسى إفلاسه وهياجه وعذاباته . نسى المسافات التى قطعها فى شوارع طلعت حرب والرملة والسويس والزمالك . نسى كل شىء عندما رآها تهبط من طائرة عادت من باريس بينما كان يصعد — أميرا مفلسا — إلى الدرجة الأولى فى طائرة ستأخذه إلى دفاتر بيض من ذكريات أخرى سيكتب فيها : كم كان يحبها ؟

والسمكة — الآن — قرب يديه ، يرفع لحمها الطرى بين أصابعه ، ينظر فى فراغ يمتد آلاف الكيلومترات ، هى المسافة بينه وبينها .. قال للسمكة قبل أن تمضى تحت

مساماته :

ــ ترى ، ماذا تأكل حبيبتى الآن ؟

بكى على نفسه ، كان ينبغى البكاء على السمكة ، التى خرجت من النهر ولن تعود إليه بعد اليوم أبدا .

* * *

ثلاثة أشياء راح يفكر فيهـا الآن . لم يعثر عـلى أيما جواب عليها : متى يأتى زمن المعجزة التالية ويراها مرة أخرى ؟ ماذا يفعل ــ وحده بهـذا الحب الطاغى ؟ أى مطعم يختار ــ هذه المرة ــ وقد سرقته السنوات ولم تترك من وسامته سوى بريق طافر فى عينين صغيرتين جدا ؟

وفكر بفرح طفولى :

ــ إن السمك لا يحتاج إلى أسنان قوية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« مسـرحيـة من فصـل واحد »

شــاكر خصــباك

المخـــذولـــون

« غـرفـة استقبـال تطفـح طـاولاتهـا بـالطعـام والشراب . الرجال يتناثرون فى ركن السيدات فى الركن المقابل »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمادجميل نحن ياعلاء نسجِّل لك هذا السبق إذا جمعتنا فى دارك هذه الليلة

فتحية : ليس أبـو سـلام الـذى جمعكم بـل نحن جمعناكم . لولانا ما اجتمعتم هنا .

علاء : صـدقت يـاسهـير فسُهيْلـة هى صـاحبـة الاقتراح .

هناء : هل من المعقول أن تعلموا فى « دائرة » واحدة من مدة ، وزوجاتكم صديقات ولا تفكّروا أن تلتقوا خارج « الدوام » ؟

عماد : ولماذا يجب أن نفكر بـذلك ! أمـا يكفينا أن نلتقى طوال النهار ؟

فتحية : نحن أيضاً نقضى الناهر معاً فى المدرسة ، لكن لدينا ما نقوله لبعضنا بعد الدوام .

عماد : (فى دعابة) أنتم ياأم سهير لديكم ما تقولونه دائمـا .. أما نحن فلـدينا مـا يشغلنا غـير الكلام .

هناء : لا تتحدث عن غيرك ياعماد . فالناس جميعاً يحبون الكلام

علاء : صدقت ياأمّ عمّار فليس لدينا من بضاعـة سوى الكلام .. وهل نملك سوى الكلام ؟

جميل : (**وهـو يطلق ضحكـة صـاخبـة**) صـحّ ياعلاء .. وهل هناك شىء أحلى من الكلام ؟

فتحية : (**لهناء**) ألا يحبّ أبو عمّار الكلام ياهناء !! جميـل لا يكفّ عن الكلام طـوال وجوده فى البيت

علاء : هذا غريب ! فهو أقلنا كلاما فى « الدائرة » يا أم سهير .

عماد : (**متبسما**) ولذلك فهو أكثرنا كلاماً فى البيت !

جميل : أنا ألتزم أثناء « الدوام » بالحكمة الذهبية « لسانك حصانك أن صنته صانك » .

سهيلة : **(وهى ترمى علاء بنظرات خاصة) وهذا أحسن ما يفعله الموظف يا أبو سهير . فالست دلال زميلتنا فى المدرسة ما زالت تبحث عن زوجها منذ ستة أشهر ، وقد كلّت يدها من طرق أبواب المسؤولين بلا فائدة ويقال انه تحدث أمام زملائه أثناء « الدوام » عن أحد رجال الحزب الكبار بسوء .**

فتحية : مسكينة الست دلال ! صارت إبرة وخيط من شدة الهمّ !

سهيلة : (**وهى تمصمص شفتيها**) ياعينى عليها !

علاء : (**لزوجته**) لا تنظرى إلى هكذا ياسهيلة فأنا ألتزم أثناء « الدوام » بنفس الحكمة الذهبية وجميل يشهد على ذلك .

جميل : صحّ يا أم سلام .

عماد : ظنّى أن جميع الموظفين يلتزمون بهذه الحكمة فى « دوائرهم » .

هناء : (**لزوجها**) وهى تضحك أما أنت فتلتزم بها فى « الدائرة » وفى البيت ياعماد !

فتحية : ولماذا يلتزم بها فى البيت ياهناء ؟! هل تخشون من جيرانكم ؟

سهيلة : عينى أحسن « للحيطان اذان كما يقولون .

هناء : ليس هذا هو السبب يافتحية ، بل لأن عماد يؤمن بالحكمة القائلة « إذا كان الكلام من فضّة فالسكوت من ذهب »

فتحية : ما الذى يلهيه عن الكلام فى البيت ياهناء ؟! هل يُحضر معه شغل الوظيفة إلى البيت ؟

عماد : فتحية وهل هناك شغل يكفى وقت « الدوام » يا أم سهير حتى يُكمل فى البيت ؟

علاء : صدقت ياعماد ، فبعض زملائنا يستمتعون بأحلى ساعات نومهم فوق مكاتبهم !

جميل : (**بلهجته الصاخبة**) دعونا نستمتع .. الله ينصر الدين والدولة .

فتحية : (**فى عجب**) إذن ما الذى يلهيه ؟!

هناء : إنها الكتب يافتحية .. الكتب التى تتناثر فى كل مكان وزاوية فى البيت وحتى على كراسى المطبخ .

فتحية : الحمد لله أن جميل لا يحبّ القراءة .

جميل : اللهم اكفنا شرّ القراءة ماذا نفعت القراءة أصحابها سوى أنها قادتهم إلى القيل والقال ، وخلقت لهم المشاكل ؟! أنا طلّقت القراءة ولله الحمد .

علاء : صدقت ياجميل .. خير للمرء أن يأخذ بالمقولة « ثور الله فى زرع الله » !

عماد : وهكذا نكون قد أخلصنا لأهمّ سمات بلدان العالم الثالث .

فتحية : وكيف ينقضى الوقت بدون كلام إذن ؟

عماد : وهل من الضرورى أن ينقضى فى الثرثرة يا أم سهير ؟ ألا يمكن أن ينقضى فى قراءة كتاب أو مجلة مفيدة ؟!

فتحية : الا تكفينا كتب المدرسة ياأبو عمار حتى نبحث عن كتب أخرى ؟! حرام عليك ..

http://Archivebeta.Sakhrit.com ARCHIVE

(**ملتفتة هناء**) صحيح ياهناء .. كيف ينقضى وقتك فى البيت ؟

هناء : (**بلهجة كاريكاتورية**) بالصمت العميق .. (**بعد لحظة فى جدّ**) أنت تكلمين يافتحية أننى أهوى الخياطة وإلاّ انفجرت من الملل .. (**وهى تهز رأسها**) وزيادة على الصمت ملازمة البيت . فعماد يخشى مغادرة البيت لئلا تصاب كتبه أثناء غيابه بأذى ولا سمح الله .

(**ضحك**)

عماد : لا تعزفى اسطوانتك المشروخة ياهناء واقتصدى فى مبالغاتك .

هناء : أنا أبالغ ؟! وحياتى عندك ، ألم أقل الحقيقة ؟! فاسمح لى أن أسألك إذن ؟ متى ذهبنا آخر مرة إلى السينما ؟

فتحية : نحن نذهب كل خميس .

سهيلة : ونحن نذهب كل أسبوعين مرة فعلاء يحب السينما .

علاء : وهل هناك خيار ؟ هل ظلّ شىء يمكن أن يستمتع به المرء فى حياتنا ؟

فتحية : لماذا ياأبو سلام ؟! « الونسات » كثيرة لمن يريد .. والحمد لله أن جميل لا يقتصرّ فى « الونسات » .

جميل : (**بلهجته الصاخبة**) الحياة دروس وعبر وقد علمتنا تجاربنا أن العاقل من اتعظ بقول عمر الخيام :

« ويلتا إن ضاع يومى من

يدى عاطلاً من زينة اللهو وما

صقلت أطرافه شمس المُدام

فتحية : (**بعد لحظة**) صحيح ياهناء ، هل ستذهبون لمشاهدة عروض « السيرك العالمى » التى ستفتتح مساء السبت القادم ؟! نحن حجزنا تذاكرنا

هناء : وهل من المعقول أن يحجز لنا عماد تذاكر لمشاهدة السيرك ويترك كتبه ؟!

عماد : فعلاً ليس من المعقول ذلك فمسألة التفرّج على الحيوانات غير واردة فى حسابى . فما الجديد فى الحيوانات لكى نتفرج عليها ؟! الحيوانات هى الحيوانات منذ خُلقت الأرض وما عليها .

علاء : أما أنا فأحب التفرج على الحيوانات وسأحجز لنا تذاكر غدا .

سهيلة : صحيح ياعلاء ؟!

علاء : طبعاً صحيح ، فأنا أحب التفرج على القرود كما تعلمين ، وهذه مناسبة لا تضُيّع .

فتحية : كل حيوانات السيرك مسليّة ياأبو سلام ، وليست القرود وحدها .

علاء : أنا أفضل التفرج على القرود بالذات ياأم سهير ، لأنها أبتكر عمومتنا ، وحينما تقدم عروضها فى السيرك تبّين لنا كيف نقدم نحن عروضنا على مسرح الحياة .

هناء : هل من المعقول أن تكون القرود أبناء عمومتنا ياأبو سلام ؟! ألم يقل الله أنه خلق الانسان فى أحسن تقويم ؟!

علاء : كان ذلك فى بدء الخليقة ياأم عمار ، أما اليوم فقد اختلف الأمر هل ترينهم أنت فى أحسن تقويم حقًا ؟!

عماد : كل شىء إلاّ هذا !

فتحية : والله عال ! جعلتم منّا قروداً إذن !

علاء : ولماذا تزعلين ياأم سهير ؟ من قال إن القرود ترضى بقرابتنا ؟ القرود لا يعتدى بعضها على بعض ، ولا تطيع رئيسا يفتك بها . إنها أكثر ديمقراطية منا نحن البشر .

جميل : مالنا والقرود والحيوانات ؟ هل عروض السيرك مقتّصرة على الحيوانات ؟ أنا شخصيا لا تهمنى عروض الحيوانات وأكثر ما يُسلّينى عروض المهرجين وألعاب الأكروباتيك . و « السيرك العالمى » مشهور بأداء مهرّجيه وهم أساتذة فنّ الإضحاك .

عماد : فنّ التهريج قديم ، والرومان قد برعوا فيه منذ أكثر من ألفى عام .. ربما أكثر من أى شعب آخر .

علاء : أنا لا أتفق معك فى ذلك ياعماد هناك من هو أبرع منهم فى زمننا الحاضر .

جميل : صحّ ياعلاء . فمهرجى « السيرك العالمى » أحسن منهم بلا شك » . السيرك العالمى » ألسن المهرجين (**ملتفيا إلى زوجته** » هل تذكرين يافتحية آخر عرض حضرناه قبل عامين للسيرك العالمى ؟! كانت إحدى « نمر » المهرّج أن يظهر فى نفس اللحظة بأربعة وجوه مختلفة وكل وجه يبدو وكأنه وجهه الحقيقى .

علاء : وأية غرابة فى ذلك ؟! لدينا من المهرجين من يستطيع أن يظهر بعشرة وجوه فى ذات الوقت ويقنع الناس أن كل واحد من تلك الوجوه هو وجهه الحقيقى ، ولدينا من فضل الله عدد لا يُحصى من المهرجين .

عماد : ليس لدينا مهرجون بارعون فنحن شعب لا يحب الضحك نحن شعب جدّى

هناء : (لعماد) هذا ما تتخيله أنت ياعماد لأنك لا تعرف غير الكتب

جميل : **مطلقا ضحكته المجلجلة**) صح ياأم عمار !

علاء : دعونا من موضوع السيرك . أعتقد أن فى إمكاننا أن نكون فرقة سيرك عالمية خصوصا وأن لدينا عدداً عظيما من لاعبى الأكروباتيك ، بالإضافة إلى المهرجين .

سهيلة : ولكن عينى علاء .. كيف يمكننا أن نكون فرقة سيرك ، وليس عندنا سوى أنواع قليلة من الحيوانات ؟! ليس عندنا أسود ولا نمور ، ولا فيلة

علاء : صدقت ياسهيلة ، ليس عندنا أسود ، وحتى ما كان لدينا من أسود فى الماضى قد تحوّل إلى ضباع .. ولكن لدينا قرود وثعالب وحمير .

فتحية : (**وهى تضحك**) ومن سيذهب لمشاهدة مثل هذه الفرقة ؟! من سيذهب لمشاهدة الحمير ؟!

علاء : كيف تقولين هذا ياأم سهير ؟! المعروف أن الحمير من أحب الحيوانات للناس فى حدائق الحيوان فى أوربا .

جميل : صحّ ، فقد رأيت بنفسى كيف يتجمع الناس حول أقفاصها حينما زرت حدائق الحيوان فى أوربا .

فتحية : لكنها كثيرة عندنا ولا أحد يهتم بها .

علاء : أنا أختلف معك فى ذلك ياأم سهير فنحن نبالغ بتكريمها .

عماد : هذا يعنى أننا ندرك قيمتها أكثر مما يدركها الآخرون . ولعلمك ياعلاء إن الحمار هو الفيلسوف بين الحيوانات .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاء : الآن فهمت لماذا يكثر الفلاسفة عندنا ياعماد !

هناء : ما عندنا من حيوانات لا تكفى لتكوين فرقة سيرك ياأبو سلام .

علاء : عندنا ، إضافة إلى هذه الحيوانات ، طيور متفردة ياأم عمار .. عندنا عدد كبير من طيور الوقواق .. وعندنا طواويس متميزة .. عندنا أعظم طواويس العالم .

عماد : ظنى أنك تبالغ ياعلاء ، فطواويس الهند أفضل من طواويسنا .

جميل : (**تطلق ضحكته الصاخبة وهو ينظر إلى مجموعة السيدات**) صحّ ياعلاء .. **عندنا طواويس متميزة .**

فتحية : أتقصد أننا طواويس متميزة ياجميل ؟

جميل : (**فى حماس**) طبعا .. أنتى طواويس « ثانوية المحبر العربى للبنات » .. ومن غير كده ؟!

سهيلة : لا عينى أبو سهير .. الست وجيهة مديرة المدرسة هى الطاووسة الوحيدة فى مدرستنا .

من يجرؤ على أن يقول لها على عينك حاجب ؟

عماد : إلى هذا الحد تخشونها ؟!

علاء : وما العجب فى ذلك ياعماد ؟! هل بوسعك أنت أن تعارض رئيس فَرّاشى « دائرتنا » بهلول ؟

عماد : أنا لا علاقة لى ببهلول لا أعارضه ولا يعارضنى .

علاء : فأنت لا تعرف إذن أهمية بهلول .. جرّب أن تعارضه وستجد انه لا أنت ولا المدير العام نفسه يستطيع ذلك .

جميل : بهلول شخص مؤدب ياعلاء وهو لا يصطدم بالموظفين بلا سبب .

علاء : (**وهو يبتسم ابتسامة خاصة**) من حقك أن تدافع عنه ياجميل ، فهناك حالة استلطاف بينكما .

عماد : (**لعلاء**) ظنى أن معظم موظفى قسمنا يستلطفون بهلول ، وليس جميل وحده .. بل إن البعض منهم يبالغ فى ذلك .

علاء : ولكن جميل يكاد يكون الوحيد بينهم الذى فاز بصداقته .

جميل : الأمر ليس أكثر من احترام متبادل بيننا . والحقيقة أننى أراه شخصاً مؤدباً ، لا كما يتحدث عنه الآخرون .

علاء : فإذن ليس من المستبعد أن يتطور هذا الاحترام إلى صداقة متينة .

فتحية : كيف تقول ذلك ياأبو سلام ؟! جميل يصادق رئيس فراش « الدائرة » ؟

عماد : ما لنا وبهلول هذا ؟ أنتم تتحدثون عنه وكأنه رئيس « دائرتنا » .. وكأنه المدير العام نفسه .

علاء : كأنك لا تعيش بيننا ياعماد .. (ملتفتا إلى جميل) أفهمه ياجميل قيمة بهلول فى « دائرتنا » .

جميل : صحّ ، مركزه قوى جدا

عماد : ولكن ليس إلى هذه الدرجة !

جميل : وأكثر .. مركزه الحربى قوى

علاء : قل له ياجميل من الثرى يرشّح رؤساء الأقسام فى « دائرتنا »

فتحية : صحيح ياأبو سلام ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاء : إسألى أبو سهير فهو أعلم منى به .

فتحية : وهو صديقك ياجميل ؟! لكنك لم تذكر لى ذلك أبدا !

علاء : وقد يبشرك قريبا ببشرى سارة يـاأم سهير فسنشغـر مديـرية قمنـا بعد شهـور ببلوغ مديرنا الحالى سن التقاعد . وما دام بهلول راضيا عن « أبو سهير » فهو أقوى المرشحين لملأ هذا المركز .

فتحية : كيف أخفيت عنى كل هذه الأخبار المفرحة ياجميل ؟!

جميل : علاء يبالغ يافتحيـة ، وهذه أخبـار سابقـة لأوانها . والحقيقة أنه ليس بينى وبين بهلول سـوى احتـرام متبـادل ، ولا يبلـغ حـدّ الصداقة .

علاء : إذن سيبلغ فى المستقبل القريب .

فتحية : ولماذا لا يبلغ حدّ الصداقة ياجميل ؟! لماذا نتعالى على النـاس الفقراء ؟! مـا عيبه حتى ترفض صداقته ؟!

علاء : اطمئنى يـاأم سهـير . جميـل لن يـرفض صداقته . وستتحقق فى الوقت المناسب .

جميل : (**بلهجة نصف جدية**) أنت ترصد حركات الجميع فى « دائرتنا » كما يظهـر ياعـلاء ، ويجب أن تعين « مختارا » للدائرة .

علاء : إذن بمنـاسبـة ، تـرشيحى « مختـارا » للدائرة .. هل سمعتما بفضيحة المدير العام الأخيرة ؟! وهل عرفتما كم تقاضى من الشركة الألمانية للصلب عن صفقة الحديد الأخيرة ؟!

(يخفت النور على مجموعة الرجال وسينصرفون إلى التحاور الصامت . ويركزّ النور على مجمـوعة الزوجات اللواتى يتحاورن بصوت مرتفع)

هناء : أبو سهير مـوظف محترم ذو شهـادة عاليـة يافتحيّة من غير المعقول أن يصـادق فرّاش الدائرة »

فتحية : أولاً إنه ليس فرّاش « الـدائرة » بـل رئيس الفراشين ، ثم ما نفع الشهادة هذه الأيـام يـاهنـاء ؟! لم تعـد الشهـادة هى مقيـاس الشخص ، وإلاّ مـا صـارت الست وجيهـة مـديـرة لمدرستنـا ونحن نعـرف مـا هى شهادتها !

هناء : الحقّ معك . لولا اعتمـادها عـلى مركـزها الحزبى ما شمخت بـأنفها علينـا .. الكلبة الحقيرة .

فتحية : لكنك ذاهبة فى الغلط ياهناء . ليس الأمر كما تتصورين .

سهيلة : وبماذا تتباهى علينا إذن ؟!

فتحية : (**وهى تبتسم بغموض**) أنتم لا تعرفـون الحقيقة .

هناء : وهل هناك حقيقة أخرى إذن ؟!

(تتقارب رؤوسى ويتحادثن بصوت خفيض نوع)

فتحية : إنى عرفت الحقيقة .. الحقيقة .

سهيلة : فكيف أخفيتها عنا إذن يافتحية ؟!

فتحية : أنا كنت مثلكما ذاهبة فى الغلط .. وأنا كمـا تعلمان لم أصبح من صديقاتها المقرّبات إلاّ مؤخرا .

سهيلة : « عفاك » يافتحية .. كيف استطعت من بين المدرسات جميعا أن تصبحى أقرب صديقة لها ؟!

http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء : خصوصا وان المزاحمة على صداقتها شديدة بين المدرّسات .

فتحية : إذا كانت حاجتك عند الكلب فسمّه « حاج كليب » ، وأنتما تعرفان شطارتي وقد نجحت في أن أحصل على وعد منها بترشيحي « معاونة » بدلاً من الست بدرية ، التي ستنتقل قريبا إلى « ثانوية الحرية للبنات » .

سهيلة : « عفاك » يافتحية !

هناء : أما أنا فتكرهني لله بالله الكلبة الحقيرة لم تتركني اتهنّى يوماً بأي فستان جديد البسه **(ملتفتة إلى فتحية بعد لحظة)** ولكنك تعلمين يافتحية أنك لا يمكن أن تصيري « معاونة » فلست من عضوات الحزب .

فتحية : هناك ألف طريقة وطريقة للتغلب على هذه العقبة ، ياهناء **(وهي تهز رأسها بأسف)** لكن أملي ضعف بـ « المعاونة » بعد أن عرفت الحقيقة وتبين لي أنها ليست حزبية قوية وذراعها ليست طويلة كما تخيّلت .

سهيلة : فمن أين تستمّد نفوذها إذن يافتحية ؟

فتحية : **(وهي تبتسم بغموض)** من حزبي كبير في الدولة .

سهيلة : قريب لها ؟!

فتحية : **(وهي تضحك ساخرة)** نعم .. ولعله أبوها أو عمّها أو خالها !

سهيلة : لكننا لم نسمع أن لها قريب كبير في الدولة يافتحية .

فتحية : **(وهي تضحك)** ما أبسطك ياسهيلة !

هناء : الكلبة الحقيرة ! من يراها تتبختر في أروقة المدرسة ، وتعامل المدرسات بعجرفة يحسبها أشرف الشريفات ! وحياتي سترون كيف أبهدلها يوما .

سهيلة : ولكن عيني فتحية .. إن بعض الظن . إثم . هل أنت متأكدة من معلوماتك !

فتحية : وهل حدثتكما بمثل هذه المعلومات عنها من قبل ؟

هناء : الكلبة الحقيرة ! (بعد لحظة) ولكن من أين حصلت على هذه المعلومات يافتحية ؟!

فتحية : **(وهي تبتسم باعتداد)** منها شخصياً !

سهيلة : **(مصعوقة)** منها شخصيا ! ياربُّ السماوات ! كيف تتحدث عن نفسها هكذا ؟!

فتحية : الأمر ليس كما فهمتيه ياسهيلة .. هي في الحقيقة لم تحدثني صراحة . لكن أختك فتحية تفهمها وهي طائرة .

سهيلة : يعني هي لم تقل لك ذلك ؟!

فتحية : لا .. لم تقل لي ذلك .

سهيلة : عيني فتحية .. إن بعض الظن إثم .

هناء : **(تلتفت إلى سهيلة بضيق)** دعينا نسمع القصة ياسهيلة ولا تحدثي . وكأننا على شفا حفرة من النار ! (ملتفتة إلى فتحية) وكيف اكتشفت الحقيقة يافتحية ؟

فتحية : منذ أسابيع وهي تلمح لي عن خلافات ومشاحنات مع زوجها . وقبل ثلاثة أيام قالت لي بصراحة إن الوفاق مع زوجها صار مستحيلا ، وإنه قد هدّدها بالطلاق إن لم تكف عن نشاطاتها الحزبية وما تفرضه عليها من علاقات وتحركات ثم علقت على ذلك وهي تبتسم بتشفّ : « سيكون هو الخاسر فالزوج الجديد جاهز ، وهو خير منه بألف مرة ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فماذا تفهمان من هذا القول ؟!

سهيلة : عينى فتحية .. إن بعض الظن إثم .

هناء : الكلبة الحقيرة ! ونحن نتصور أنها تتقوّى علينا بمركزها الحزّبى !

سهيلة : عينى هناء .. إن بعض الظن إثم .

هناء : إذا كانت هذه حقيقتها فما بالها تحاسبنى يوميا عل ملبسى وتحرجنى أمام الطالبات ؟! إنها تنغص عليّ نشوة الملابس الجديدة التى أهلك فى خياطتها .

فتحية : وهل يحتاج هذا إلى سؤال ياهناء ؟! أنت آنق مدرّسة فى المدرسة ومن الطبيعى أن تغار منك .

هناء : ولماذا لا تغار من صديقتها الست سعاد التى تلبس كل يوم فستاناً جديدا . وتحاول ان تظهر نفسها آنق مدّرسة فى المدرسة ؟!

فتحية : أنت تعلمين ياهناء أن الست سعاد لايمكن أن تنافسك مهما ارتدت من ملابس .

سهيلة : **(وهى تضحك ساخرة)** هاتى الزيت الزيتون هاتى العدة للخاتون ! كيف يمكن للست سعاد أن تنافسك ياهناء وهى تملك ذلك الجسم (المطهمج) ؟

هناء : فهل يتوجّب على أن البس ملابس (مخربطة) حتى ترضى عنى ؟! الا يكفيها أن جماعتها من المدّرسات يتغزلن بها صباحاً ومساء ؟، وحياتى مادام الأمر كذلك فسأظل ألبس الملابس الأنيقة على عنادها وأحرق قلبها .. الكلبة الحقيرة .

سهيلة : ولا تنس ياهناء أن جسمها لا يساعدها على الأناقة لذلك فهى تكره الرشيقات أيضا . فهى تكرهنى مع أننى لم أقصر بواجبى يوما .

فتحية : إنها لا تكرهك ياسهيلة . لأنك رشيقة وجسمك جميل ، بل لأن الطالبات يحبونك كثيرا . فأنت محبوبة الطالبات رقم « ١ » وهذا لا يسرّها .

هناء : طبعاً حلوة ورشيقة ومعلمة رياضة !

سهيلة : وهل ذنبى أن الطالبات يحبنى معلمات الرياضة ؟! **(وهى تهز رأسها بخوف)** أنا متأكدة أنها ستسلّمنى يوماً كتاب نقل إلى مدرسة بعيدة .. وهذا الكابوس ينغص عليّ نومى دوماً فاستيقظ مرعوبة وأظل صاحية حتى الصباح

فتحية : لا تخشّى من ذلك ياسهيلة . فما دامت ليست حزبية قويّة فلن يكون باستطاعتها نقلك .

سهيلة : **(وهى تتنفس بارتياح)** طمأنيننى يافتحية الله يطمئنك وإن شاء الله تصيرى معاونة رغم أنوف الحاسدات .

هناء : **(ضاحكة)** وكيف تصير معاونة مادامت صاحبتها ليست حزبية قوية ؟

فتحية : وهذا ما قلته لنفسى بعد أن عرفت الحقيقة . **(بعد لحظة وقد تهلل وجهها)** لكننى قد لا أكون فى حاجة إلى وساطة الست وجيهة ياهناء فمادام جميل صديقا لرئيس الفراشين بهلال .. بهليل .. **(ترفع صوتها موجهة الخطاب لزوجها)** ما اسم رئيس الفراشين فى (دائرتكم) ياجميل ؟!

(يُسلط النور على الجميع)

جميل : بهلول .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحية : (مواصلة كلامها في سرور) فمادام رئيس الفراشين بهلول صديقا لجميل فقد يكون أكثر نفعا لي منها ! فهو ذو مركز حزبي قوي .

هناء : ولكن هل هذا اسم معقول ؟! ألم يكن بوسع أهله أن يختاروا لـه اسماً غير هذا ؟! هل الأسماء بفلوس ؟!

علاء : كل أسماء المسئولين الكبار من هذا النوع يا أم عمار فلا تستغربي .

جميل : صحّ ، فاسم مديرنا العام مثلاً لعيبي .

فتحية : الحمد لله أن أهلك ياجميل اختاروا لك اسماً محترما . فلن يُقال عنك حينما تصبح رئيس قسم أن اسمك غير لائق .

علاء : إحم .. إحم .. يدك في الدهن ياجميل .

جميل : دعيك من هذه الأحلام يافتحية .. ما كنا وهذه المراكز ؟! إنها ليست أكْلنا .

علاء : صدقت ياجميل . المراكز ليست أكْلنا . إنها حكر على طبقة المميّزين الذين اجتباهم الله ليكونوا شعبه المختار والذين حصلوا على أرفع المؤهلات بالنضال .

فتحية : (باحتجاج) ولماذا ليست أكْلنا ؟! هل أصحاب المراكز أحسن منّا ؟

جميل : طبعاً أحسن منّا . إنهم من أعضاء الحزب ولسنا كذلك .

علاء : صدقت ياجميل أعضاء الحزب أحسن منا . فهم مواطنون من الدرجة الأولى ، أما نحن فمواطنون من الدرجة الثالثة .

فتحية : ونحن أيضا يمكن أن نكون من أعضاء الحزب .

جميل : ونورّط أنفسنا ؟!

فتحية : ولماذا نورّط أنفسنا ؟ ما هي سوى ورقة نوقّعها

جميل : (وهو يهز رأسه ساخراً) الذي يدري .. يدري . والذي لا يدري قبضة عدس !

علاء : أنت ياجميل تفضّل الأكْلة السهلة الهضم وهو خير ما تفعل !

عماد : الأكْلة السمينة لذيذة لكنها قد تصيب المرء بسوء الهضم ومن الأفضل تجنّبها .

علاء : على كل حال ما على المرء إلاّ أن يسعى ياجميل ، وما دام بهلول صديقاً لك فستكون يدك في الدهن عاجلاً أم اجلا .

عماد : ولكن ، ألا تلاحظون سخافة هذا المثل ؟! تصوروا شخصاً يده ملطخة بالدهن دلالة على كونه موفقا !

علاء : وما العجب في ذلك ياعماد ؟! معظم الذين وفّقهم الله في هذه الأيام قد لُطخت أيديهم بشيء ما .. حتى بالدماء أحيانا !

سهيلة : (في فزع) عيني علاء .. بلا سياسة الله يخليك .

علاء : (يلتفت إلى زوجته منزعجا) هل تريدينني أن أكمّم فمي ؟! ألا يمكن أن أنطق بشيء إلاّ ويصيبك الذعر ؟! أما يكفيك أنك قصصت جناحّي ؟!

سهيلة : عيني علاء .. أنت تعلم أن بعض الناس تفوّهوا بأقلّ من هذا الكلام ففصلوا من وظائفهم أو نقلوا إلى أماكن بعيدة .

جميل : صح ياعلاء .. دعونا من هذا الكلام .. دعونا نستمتع بوقتنا .. سأروي لكم نكتة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحية : صحيح ياجميل .. ارو لنا نكتة ودعنا نضحك .

جميل : اسمعوا ياجماعة سأروى لكم نكتة حبّة القمح .

فتحية : إننى سمعتها مراراً ياجميل . أليس عندك نكتة أخرى ؟

هناء : لكننا لم نسمعها يافتحية .

جميل : اسمعوها إذن . إنها نكتة عن مجنون ، وجوهر جنونه أنه يتصور نفسه حبّة قمح وبالتالى فلو رآه الديك سيبتلعه . فكان يفزع فزعاً شديداً من رؤية الديك . فأدخله أهله المصحة وعولج حتى شفى وفارقه ذلك الهوس واصطحبه أهله إلى منزله . وعند باب المنزل شاهد ديكاً من بعيد وإذا به يستعد للهرب فذكّره أهله أنه قد شفى وعليه ألاّ يخشى من الديك فهو إنسان وليس حبّة قمح . فهتف وهو يحاول التملص من أيديهم : « صحيح أننى إنسان وأنا أعرف ذلك ، ولكن من يقنع الديك أننى لست حبّة قمح ؟ »

(ويضحك الجميع عدا علاء)

هناء : (وهى تضحك) حقا الجنون فنون !

علاء : (بلهجة جديّة) أرى أن هذا الشخص ليس بمجنون .

فتحية : كيف يكون المجنون إذن ياأبو سلام ؟! أهناك جنون أشدّ من أن يتصور الإنسان نفسه حبّة قمح ؟!

علاء : كلّنا حبوب قمح فى نظر الديك وفى إمكانه أن يبتلعنا فى أى وقت يشاء ياأم سهير .

عماد : ظنّى أن علاء محقّ فى قوله .

هناء : ألا تريح نفسك من الجدّ لحظة ياعماد ؟!

فتحية : (ضاحكة) المفروض ياأبو عمّار أن الشراب يعطى العقل إجازة ، فهل أنتم تختلفون عن غيركم ؟! فمنذ أكثر من ساعة وأنتم تشربون .. ثم إذا بكم تريدون أن تحوّلوا الهزل إلى جدّ !

عماد : ظنّى أنك تقصدين ياأم سهير أننا ينبغى أن نكون الآن سكارى . لكن هذا التصوّر غير صحيح لدى من لم يجرّب الشرب . فحينما يفعل الشراب مفعوله فى العقل وينقله إلى الحالة الجديدة يبلغ المرء ما يمكن أن يُسمى حالة « الصفاء » التى تبدو الأمور له فيها واضحة ومتميزّة ومجردة من الرياء الاجتماعى .

علاء : صدقت ياعماد .. كأنك فى قلبى !

جميل : (لعلاء وعماد) إذا كنتما لا تريدان أن تعترفا بحالة السكر وتريدان أن تفلسفاها وتجعلاها حالة « صفاء » فأنا لست من حزبكما .. فالنشوة بدأت تصعد إلى رأسى وأم سهير تبدو لى الآن ملكة غير متوّجة فاللهم اشهد أننى بلغت حالة « الصفاء » .

سهيلة : (بلهجة مرتعبة) عينى علاء .. كفاية شرب .

جميل : ولماذا ياأم سلام ! نحن ما زلنا فى بداية حالة « الصفاء » !

فتحية : (لسهيلة) أنت ستضيعين على تاج الملوكية ياسهيلة .. انتظرى قليلا فلعل جميل يرى التاج فوق رأسك ولعلك تصبحين أنت أيضاً ملكة .

علاء : (**وهو يكرع كاسه ويصب له كاساً آخرى**) **ولماذا تريدين** حرماني من حالة الصفاء ياسهيلة ؟! أفلا تدرين أنها الساعات الوحيدة التى أستعيد فيها إنسانيتى فلا أشعر أننى ثور الله فى زرع الله ؟!

سهيلة : أدرى عينى علاء .. أدرى ولكن لدينا ضيوف هذه الليلة .. نحن لسنا وحدنا .

جميل : (وهو يطلق ضحكته الصاخبة) كلّنا ثيران الله فى زرع الله ياأم سلام فلا تبالى .

فتحية : مالك مرتعبة ياسهيلة ؟! دعى أبو سلام مستمتعاً بحالة الصفاء .. دعينا نرى إلى أين سنصل مع أزواجنا وهم فى حالة الصفاء كما يقول أبو عمار . قبل قليل كنّا قروداً والآن صاروا هم ثيراناً ونحن بالطبع بقرات !

جميل : صحّ يافتحية ، وبقرتى بيضاء ناصعة تسرّ الناظرين !

فتحية : أرأيتم ؟! قبل قليل كنت ملكة والآن أصبحت بقرة !

جميل : أنا الآن فى حالة الصفاء يافتحية ، فلا تزعلى من أى كلمة أقولها . الحياة لا تستحق منّا الزعل .. أضحك تضحك لك الدنيا .

علاء : (وهو يكرع كأسه ويلقيها بقوة على الطاولة) صدقت ياجميل .. الحياة لا تستحق منا الزعل .. وهكذا نتخلص من مسئوليتنا .. هكذا ندفن رؤوسنا فى الرمال فلا نرى معاناة الناس المساكين من حولنا .

فتحية : وما لهم الناس المساكين ياأبو سلام ؟! ما شاء الله على الناس المساكين ! كانوا يتحسرون من قبل على لقمة الخبز وصاروا الآن يسبحون فى النعيم لأنهم عرفوا كيف يستفيدون من الفرص .. (**وهى تخزر زوجها**) وأصبحنا نحن المساكين الخائبين .

جميل : (محاولاً أن يكون مرحا) ولماذا خائبين يافتحية ؟ هل ينقصنا شىء ؟

فتحية : طبعاً تنقصنا أشياء وأشياء . ينقصنا أن نكون من الكبراء .. ينقصك أن تكون رئيس قسم أو مدير عام .. ينقصنى أن أكون معاونة أو مديرة .. أفتكون الست وجيهة مديرة وأنا لا أكون حتى معاونة ؟!

علاء : (فى سخرية مبطنة) أنت ياأم سهير تعرفى الدرب فلماذا لم تسلكيه ؟!

فتحية : (**وهى تخزر زوجها**) **اسأل جميل** .

جميل : (فى مرارة **ألا تتعبين من هذا الموضوع** ياسهيلة ؟ (وهو يهز رأسه وكأنه يخاطب نفسه) الذى يدرى يدرى .. والذى لا يدرى قبضة عدس !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاء : على كل حال كل شىء بأوانه ياأم سهير ، وسيصبح أبو سهير من الكبراء يوما .. كل من سار على الدرب وصل !

فتحية : مُت ياحمار حتى يجيئك الربيع .

عماد : ظنى أنك مبالغة فى تشاؤمك ياأم سهير ، فالمناصب ليست كل شىء فى الحياة . ولن تختلف حياتكم كثيرا لو صرتم من الكبراء أم لم تصيروا

علاء : لماذا تضلّل أم سهير بهذا الكلام ياعماد ؟! (ملتفتا إلى جميل) قل له ياجميل كم ستختلف حياتكم لو صرت من الكبراء .. قل له كم ستتمتع به من مزايا المخصصات

والإيفادات وهدايا الأعياد والمناسبات والأولوية في الحصول على الحاجيات من مخازن الحكومة .

فتحية : (**لعلاء**) لا عاب فمك ياأبو سلام . (ملتفتة إلى هناء) قولي لأبو عمار ياهناء بماذا ستختلف حياتي لو صرت معاونة أو مديرة . (**لعماد**) أنت ياأبو عمار لم تزر بيتاً كبيت الست وجيهة وترى « ثلاجتها » و « مجمّدتها » وهما طافحتان بالبيض والفراخ والأجبان واللحوم والأسماك .

هناء : (**لفتحية**) وكيف يمكن لعماد يافتحية أن يفهم هذه الحقيقة وثلاجتنا ومجمّدتنا فارغتين كقلب أم موسى كما يقول المثل ؟!

عماد : هاها .. ! الأسطوانة المشروخة إيّاها !

هناء : (**لعماد**) تلك هي الحقيقة فلماذا تنكرها ؟ هل تذكر تاريخ حصولنا على آخر « طبقة » بيض ؟!

جميل : (**ضاحكا**) هذا حال الناس جميعاً ياأم عمار . ولابد أنك سمعت بنكتة ذلك الذي وضع البيضة في وعاء زجاجي في غرفة الضيوف وراح يحزّر ضيوفه عن ماهية تلك التحفة النادرة !

فتحية : هذا ليس حال الناس جميعا بل حال الخائبين أمثالنا .

هناء : (وكأنها تحدث نفسها أطفالنا نسوا طعم البيض والجبن .

علاء : هذه هي السياسة المثلى .. جوّع الناس والهِهم ببطونهم »

عماد : (**لهناء**) وماذا تريدينني أن أفعل ؟! أضيّع وقتي وأقف الساعات الطوال في الطابور لأحضر لكم « طبقة » بيض أو قطعة جبن »

هناء : وهل من المعقول أن تضيع وقتك على مثل هذه الأمور التافهة وفي انتظارك كل تلك الكتب لتقرأها ؟!

علاء : لا تشتمي الكتب ياأم عمار فهي حصن عماد الحصين التي يحتمي بها من مآسي الحياة من حوله .

عماد : (**لهناء**) لا أستطيع أن ألومك ياهناء على معاداتك للكتب فأنت تعبّرين بذلك عن أبرز سمات عالمنا الثالث .

فتحية : (**لهناء**) بعض الناس لا يحتاجون إلى الوقوف ساعات في الطوابير ليحصلوا على الجبن والبيض والدجاج واللحوم ياهناء فهي تأتيهم إلى بيوتهم . الخائبون أمثالنا هم الذين يتحسرون على هذه الأشياء .

هناء : نحن يافتحية ما حصلنا هؤلاء ولا أولئك .. نحن حصّلنا الكتب

عماد : (**بلهجة مترفعة**) إن كتاباً واحداً من هذه الكتب التي تكرهينها ياهناء وكأنها ضرّتك عندي خير من كل المجمدات والثلاجات المليئة بالأجبان و« طبقات » البيض والدجاج واللحوم وإني أقول كما قال الإمام عليٌّ لمناوئيه « إن دنياكم هذه لا تعدل عندي عفطة عنز » .

علاء : (**وهو يكرع كاسه ويخبطه بقوة على الطاولة**) وماذا عن دنيا الناس المساكين ومعاناتهم ياعماد ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عماد : (بتعـال) لست أنـا المسئـول عن أولئـك المساكين .

علاء : ومن لأولئك المساكين ياعماد ؟! من لهم ؟!

عماد : وقتى أثمن من أن أضيعّه بالصغائر !

سهيلة : عينىَ علاء .. الله يخلّيك .. كفاية شرب .

علاء : **(يكرع كاسه ويلقيها بقوّة على الطـاولة يقول بلهجة معذبة وكانه يتحدث لنفسه) من لأولئـك الذين يمـوتـون متعفنـين فى السجون ؟**

(تنهض سهيلة إلى النوافذ مسرعة فتغلقها)

فتحية : الهـواء لطيف يـاسهيلـة فلمـاذا تغلقـين الشبابيك ؟

سهيلة : (بصـوت خفيض) اعذرينى عينى فتحيـة فـالخدر يـدفع القـدر وللحيطان آذان كمـا يقولون ، وعلاء بلغ حالة الصفاء وسيتذكر كل مصائب الدنيا .. هذا حاله كل ليلة .

علاء : **(وهـو يكرع كـأسه ويستمـر فى الكـلام بلهجته المعذبة)** من لأولئك الذين يقضون زهـرات عمـرهم فى السجـون والمعتقـلات ولا ذنب لهم سـوى أنهم يحبّـون بلـدهم وشعبهم ؟!

جميل : **(فى دعابة)** لهم ربٌ يحميهن ياعلاء فلا تقلق عليهم .. ثم من قال لهم أن يرموا أنفسهم فى التهلكة ؟!

عماد : هكذا نفهم السياسة فى بلدان العالم الثالث « أن نزجّ بأنفسنا فى مغامرات حمقاء ! هكذا نفهم تحقيق الإصلاح !

علاء : وكيف يتحقّق الإصلاح إذن ياعماد ؟!

عماد : يتحقّق بخلق طبقة ذات وعى ثقافى عال مؤهلة لاستـلام السلطـة حينمـا يحـين الحـين واستلامها من المغامرين الجهـلاء أصحاب الشعـارات الذين هم أسـاس نكبة وتخلف بلدان العالم الثالث

علاء : ومـاذا عن دورنا الآن يـاعماد ؟! مـاذا عن مسئـوليتنا عمـا يجـرى حـولنـا من مـآسى الحكم ؟

عماد : دورنا أن نثقّف أنفسنا ثقافة حقيقية وليس أن ندخل السجون والمعتقلات أسوة بالمغامرين متصيّدى السلطة

علاء : وهكذا ندفن رءوسنا فى الرمال .. هكذا نقنع أنفسنـا أن مـا يجـرى حـولنـا ليس من اختصاصنا .. هكـذا نعفى أنفسنا من كـل المسئوليات .

جميل : (لعماد) أنت محقّ فى قولك ياعماد . لسنا مسئولين أن نرمى أنفسنا فى التهلكة مساقين بالحماس الصبيانى . كنّا نفعـل ذلك ونحن شبان صغار . وكنا نخرج فى المظاهرات ضدّ الحكومة ونعرّض أنفسنا للرصاص دون أن نهـاب الموت . (وهـو يضحك هـازئا) لكن الأيام علّمتنا أن شاعرنا المعرّى كان صادقاً حينما قال :

« إنمـا هـذه المـذاهب أسبـاب
لجلب الـدنيـا إلى الـرؤسـاء

علاء : **(وهو يكرع كاسه ويلقيـه على الطـاولة بقوة)** على كل حال هذا أمر ليس بالغريب علينا نحن الذين نسمّى بـ « المثقفين » فنحن الجبنـاء والانتـهـازيـون الحقيقيـون ، المستعدون دوماً لالغاء ضمائـرنا فى سبيـل

مصالحنا الشخصية .. تلك هى الحقيقة التى ينبغى لنا الاعتراف بها .

عماد : ظنّى أنك ياعلاء غير مخوّل للتحدث بلسان المثقفين وإذا كنت تشعر أنك تحمل هذه الصفات فلا يعنى ذلك أن تتهم الآخرين بها .

سهيلة : عينى علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .. الله يخلّيك

علاء : (**لعماد**) فماذا تسمّى تحصنّك وراء كتابك ياعماد وإغماض عينيك عما يجرى حولك من مآسى ؟!

عماد : (**بلهجة حادة نوعا**) اسمع ياعلاء . ظنى أنه ليس من حقّك أن تعطينى دروساً فى كيفية التصرف بحياتى وماذا يجب على أن أفعل وكيف ينبغى لى أن أفكرّ .

جميل : (**وهو يضحك متكلفا المرح**) يظهر أن حالة الصفاء بلغت عندك ذروتها ياعلاء وأن أمّ سلام محقّة فى إلحاحها عليك أن تكتفى بما شربت فكلامك صار « شيش بيش » .

علاء : (**لجميل بسخرية بالغة**) وهل ترى أنت أيضاً ياجميل أننى قلت غير الحقيقة ؟! قل لى إذن ؛ كيف تفسرّ صداقتك لبهلول مع أنك تعلم أنه شخص حقير وأنه أداة من أدوات السلطة للتجّسس على الموظفين إن لم تكن هى الانتهازية بعينها ؟!

جميل : (**ينتفض غضبا**) لا . لا . إلى هنا ويكفى (خربطة) ياعلاء . وأنا لاأسمح لك بالتستر بالسكر وأخذ حريتك بإهانتنا . ومنذ بداية السهرة وأنت منساق بالغمز واللمز ونحن نحمل أقوالك على محمل الهزل . ولكن يبدو أنك تقصد كل كلمة قلتها .. هذه مؤامرة . أنت دعوتنا فى بيتك مبيّتا فى نفسك إهانتنا . (ينهض فجأة ويخاطب زوجته غاضبا) قومى يافتحية .. يكفينا إهانات .

عماد (**وهو يتهّيا للنهوض**) فعلا . ظنى اننا شبعنا من الإهانات (ملتفتا إلى علاء) ولكن لا أظن ياعلاء أن هذه الهلوسة التى تصيبك فى حالة الصفاء كافية لإراحة ضميرك وإعفائك من المسئوليات التى تدّعيها . (.وهو يقف ملتفتا إلى زوجته) هيا بنا ياهناء . انتهت المهزلة .

فتحية : (**وهى تنهض**) هل جمعناكم كى تتعاركوا أم لتقضوا سهرة لطيفة ؟ لماذا لا يمكنكم أن تكونوا مثلنا ؟! نحن لا نزعل من بعضنا مهما اختلفنا .

هناء : (وهى تنهض) هكذا هم الرجال .. لا يعرفون غير الجدّ ! لو ندرى ما جمعناكم !

سهيلة : عينى فتحية .. عينى هناء .. أنا خجلانة منكما .. كيف تخرجون هكذا وأنتم زعلانون ؟!

فتحية : ومن قال لك إننا زعلانين ياسهيلة ؟! أنا شخصيا فرحانة لأنهم قالوا ما فى قلوبهم وهم سكارى .. المهم ألاّ يتبادلوا مثل هذا الكلام وهم صاحون .. (لعلاء) تصبح على خير يابو سلام .

هناء : (**لعلاء**) وأنا أشكرك كثيرا يابو سلام . أنت شفيت غليلى من الكتب .

سهيلة : (وهى تصحب الضيوف إلى الخارج) أنا متأسفة كثيرا يابو سهير ويا أبو عمار ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأرجو كما ألاّ تزعلا من علاء » إنه لا يعنى ما يقول » وهذا كلام يردّده كل ليلة حِينما يبلغ حالة الصفاء . وهو لا يقصد به أحداً .

(يختفى الجميع ويظل علاء لوحده يملأ قدحه ويكرع منه جرعة كبيرة . تعود سهيلة إلى الظهور) .

سهيلة : عينى علاء .. لماذا زعلتهن ؟! كيف سأواجه فتحية وهناء غداً ؟

علاء : زعّلتهن ؟! فليضربن رءوسهن بالحائط .. يزعلن من الحقيقة .. ما نحن إن لم نكن مجموعة من الجبناء الانتهازيين ؟! (وصوته يزداد حدّة) الناس يعانون أشدّ المعاناة ونحن ندفن رءوسنا فى الرمال . (يأخذ جرعة كبيرة من كأسه) .

سهيلة : عينيى علاء .. يكفى شرب .. الله يخلّيك .

علاء : (بلهجة متطامنة والدموع فى عينيه) سهيلة .. دعينى أنسى همومى .. دعينى أنسى اننى ثور الله فى زرع الله .

سهيلة : عينى الله يخليك .. كفاية شرب .

علاء : **(مستمراً بلهجة تشى بالنحيب) الناس يعانون الويلات من الحكم وأمثالنا يغمضون عيونهن وكان الأمر لا يعنيهم .. كلّ همّنا المحافظة على حياتنا وإشباع بطوننا .**

سهيلة : عينى علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .

علاء : **(مستمراً فى الكلام وهو ينتحب)** أتعلمين ماذا جرى لصديقى محمود ياسهيلة ؟! إنه مات تحت التعذيب .. مات .. مات . وزميل الدراسة عباس .. أتدرين ماذا حصل له ؟! حُكم عليه بالسجن خمسة عشر عاما وصارت أسرته بلا معيل ... ورءوف ، أين هو ؟! أين هو ياسهيلة ؟! لا أحد يدرى بمكانه منذ أن انتزعوه من فراشه فى نصف الليل قبل ستة شهور .. ونحن نغدو ونروح ونقف الساعات الطويلة فى طوابير البيض والدجاج والأجبان وكأن هذه المآسى لا تعنينا . نحن جبناء انتهازيون لا نستحق الحياة .. نحن لا نستحق الحياة ياسهيلة وأولى بنا أن ندفن أنفسنا فى البالوعات ..

(تبدأ الستارة بالهبوط خلال المقاطع الأخيرة من كلام علاء وقد بدا نحيبه بتعالى) ـ ستار الختام ـ

صنعاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرداش : الرسام شاعرا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائع أن يكتب الرسام شعراً ، فهذه المسرحيات الشاسعة من الألوان ، هذه القماشات المالئة فضاءات الجدران بشخوصها ورموزها وغوامضها ، هذه كلها لم تكف أرداش لقول ما يريد أن يقول . وكان لابد له من الكلمة ، المنقذ الأخير حتى لمن أتقن الضربات اللونية العريضة فى فسحات لوحات لعل ما من حرية فى تجربة الانسان تساوى التعامل معها انطلاقاً ونشوة وجرأة .

الكلمة ، هذه السرينة الغاوية ، هذه الشرسة الناعمة . هذه الملوحة أبداً بصور تتوالد ، وتتشظى إلى مالا نهاية . ومن هنا ، عشق الرسام لها ، حين يجدها تأتيه بصور أخرى تعجز عنها الريشة ، حتى ميكيلانجلو ، الذى طوع الخط واللون والحجر كما لم يطوعه إنسان ، وجد أن لا بد له من أن يكتب قصائد : ملجؤه الأخير ، منقذته الأخيرة ، من عذابات لجاجة التعبير .

وشاعرية ارداش هى فى أنه يكتب الشعر كما لا يكتبه إلا رسام لا يغمض له جفن . فهو يقظ أبداً ، يتسقط الكلمات بالعين ، لا بالذهن ، فيقذفها صوراً ، لا جملاً ، وتتناثر المعانى فى كل صوب ، وتراها العين فى نثارها وتجمعها فى اضطراب كاضطراب الحلم .

شاعريته هى فى أنه يكتب الشعر كما يخشى أى شاعر أن يكتبه ، أو كما يتمنى لو أنه يستطيع أن يكتبه . لا تنسيق ، لا تناغم ، لا منطق ، حيث الاعتماد فى معظمه على الشرر الذى ينطلق من قدح الأضداد .

إنها الشاعرية التى تنتعش بروعة المستحيل . فهو كما يقول ، يستطيع أن يرسم الغيوم والطيور ، السفن والبحار ، يرسم الأرض والأمطار والمناجم — ولكنه لا يعرف كيف يرسم ملامح الوجه الذى يحب لأنه المستحيل الذى يعصى كل فن ويستحث الأصعب من كل فن .

وهذا سر من أسرار العشق . وهو عند أرداش عشق دائم ، جريح ، ساخر من نفسه ، لا يبالغ ولا يهوّل ، أسير المفارقات المستمرة التى تجعله يرى أحلاماً ، وهو الذى لم يحلم قط. يأتيه الشىء صورة ، ليندرج فى سياق غير متوقع ، فتتجدد صدمة الألم ، وتتكرر بها طعنة العشق .

ما ابسط هذه اللغة ! ولكن ما اكثف دلالاتها وإيحاءاتها !

الصداقة ، الحب ، الشهوة : الاتصال دوماً ، جسدى ودوماً ضبابى . فالتجربة آنية وفيزيائية ، غير أنها فى ومضة واحدة تتحول إلى غمام أبدى : إنها تراوح اللذة والذكرى فى غيبوبة الشعر .

هذا الذى يرى المدينة « عذراء مباحة » — مستباحة ؟ — هذا الذى يحاور أحجارها ، وأبوابها الوحشية ، ويقرأ رسائل الأحباب على مصاطب شوارعها : يرى نفسه أميرها ، وإذا هو « محارب من خزف » فى سيرك المدينة . إنه المهرج الذى يصهر الأحزان ضحكة للآخرين .

وفى طرقات المدن ، فى حدائقها فى ضباباتها فى لهيبها ، هو دائماً مع ذلك « الطير الأبيض ذو الشفاه العريضة » ، تلك المخلوقة التى يشعرها فى كل ساعة بأنه وإياها ثائران فى أرض حرقتها الشمس ، حيث هما أيضاً يحرقان عبثاً ، مع الأزهار .

والزهرة فراشة ضائعة فى الطرقات .

أهمس وئيد هنا ، أم صراخ مكتوم ؟ لا يأس هنا ، ولكن أيضاً ، لا أمل. ولا شىء يبقى هنا ، إلا الشعر والأسى ، حيث الزمن هارب ، لا يستكين . يسرق ، ويهرب ، والشاعر هو « عاشق هذا الزمن » ، محاولاً الإمساك بالطير الأبيض مرة أخرى .

رائع أن يمسك أرداش بلحظات العشق الهاربة ، عن طريق الكلمة ، كما حاول أن يمسك بها عن طريق الصورة ، وهو هائم فى متاهات الغربة ، متاهات الحنين إلى نبعه الأول — أيام كان معنا فى الخمسينات ، فتى. أصغرنا سناً فى « جماعة بغداد » ، ومليئاً مثلنا برؤى المستحيل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبـــراهـــيم فتحـــى

الـــروايـــة المصـــريـــة

كـان حصـــاد عـــام ١٩٩١ من الروايات وفيرا ، وكانت بعض سنابله ذهبية متألقة . «وتجىء خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر فى مقدمة الروايات من حيث ما لاقته من تقدير واهتمام ، وينتهى العام بصدور **البلدة الأخرى** لإبـراهيم عبـد المجيـد فى صمت ، بالرغم من قيمتهـا الفنية الكبيـرة . وتتوالى الأعمال الممتازة مع مطلع العام الجديد لكى تثب الروايـة إلى الصـدارة بين الأجنـاس الأدبية من حيث غـزارة الإنتاج وارتيـاد الآفاق الجديدة .

ولقد سبق أن أُعْلِن موت الرواية مـرارا ، كمـا تـتـردد الآن أصـداء الدعوة إلى إفقادها سماتها النـوعية المميزة ، لتتحول إلى قص شعـرى . ولكن قطاف هذا العام فى معظمه يتابع بعث الـرواية المصـرية عـلى أرضهـا الفنيـة الأصيلـة ، حيث احتضنت قممها السالفة التى عرفت الطريق إلى الإقرار العالمى ، الأسئلة المحورية لبناء الشخصية الإنسانية (فـردية الطبقة الوسطى على الأغلب ، داخل الـوضع الاجتمـاعى الشـامـل (أو بـالأحرى الصـورة المتخيلة عمـوما لكلية الحياة) .

ولم تعد الرواية المصرية فى مفترق الطـرق بين واقعيـة تقليـديـة تقـدم «واقعا» موجدا مفترضـا ، وحداثـة كـلاسيكية تقتـرض تقنيات الشعـر الحديث لتصور واقعـا نفسيا فـرديا ممزقا بالطريقة نفسها . لقد تجاوزت مـأزق الخيار العقيم بـين النمـاذج الاجتمـاعية الجـاهزة (الكنـائية) ، والنماذج الأصلية الجاهزة النفسية والأسطورية (الاستعارية) .

إن « **خالتى صفية والدير» تبدو من حيث سطحهـا رواية تـاريخيـة** اجتماعية ، تسترجع عـلاقات فتـرة انقضت ، ولكنها لا تحتفى كثيرا أو قليـلا بإبـراز المؤثرات الاجتمـاعية والاقتصادية فى تكوين الشخصيات ، ولا تصـور بيئة محـددة العـلاقـات الطبقية الخانقـة التى تتطلب تغييراً وتنجب شخصيـات تعمل عـلى هـذا التـغـيـر . ومـا أقـل الأوصـاف التفصيلية والرسـالات التبشيـرية

فيها . بل إن السرد يتضمن الإقرار بعجز الشخصيات عن السيطرة على الواقع . ويبدو البطل مهزوما فهناك صدوع في الواقع وصدوع في نفوس الشخصيات وصدوع في روح الكاتب . ويؤكد الكاتب أن العودة إلى عالم الطفولة أو أن يكون الراوى طفلا أو صبيا ترتبط عنده ، وعند آخرين ، بمحاكمة الماضي والحاضر معا ، عن طريق العودة إلى التاريخ الحقيقى أو الأسطورى ، «عودة إلى التاريخ «القديم» والواقع المعاصر معا ، للبحث عن «جوهر» مصر النقى ،،

وتشترك روايتا «**حكاية شوق**» لأحمد الشيخ و « **أولنا ولد**» لخيرى شلبي في بعض الملامح العامة ، مع اتجاه **خالتى صفية والدير** . فالروايات الثلاث تصور حركة الحياة الفعلية ، ولا تقوم بتشريح جثة المجتمع . تصور «صدق» الحياة أو بتعبير بهاء طاهر غير الموفق «جوهر» مصر النقى (فلسنا إزاء عنصر واحد بل شبكة علاقات متناقضة متغيرة)

وعلى الرغم من غياب الأبطال الإيجابيين المثاليين ، فإن الروايات الثلاث لا تأخذ مجتمعها باعتباره واقعا مسلما به ، فهو ليس مستقرا ، ولا راسخا ، وينتقل الاهتمام من تدرجات اللون إلى مصير المجتمع نفسه . وتتنفس الشخصيات وتشق طريقها أو تتعثر داخل متغيرات قد لا ندرك معناها . ولم يعد النسيج الاجتماعي في كليته مستقرا تحت عدسة السرد في الروايات الثلاث . بل يتركز الاهتمام في التوترات العميقة داخل تجارب الشخصيات تمثيلا لنوع خاص من السلوك والشعور ، في ارتباط ملتبس متفاوت القوة والوهن ، بين الحياة الاجتماعية والفردية .

وقد تثير «**صفية والدير**» السؤال : هل ظل «الواقع» واقعيا ؟ هل تشبه الحياة ما ظللنا نعتقد أنه الحياة ؟ فالتعرف المباشر الدافىء المريح المتسم بما يشبه الجو العائلى لدوافع شخصية «صفية» أو «حربى» ، وهما بطلا قصة غرام وانتقام رهيبة لم يعد تعرفا بعيداً عن التساؤل والشكوك . ولكن الرواية لا تهدف في المحل الأول إلى حكاية قصة ورسم شخصيات من خلال راوية كلي المعرفة ، نشاطره مسلماته الفكرية والأخلاقية ، ويحذرنا من الثقة في ظواهر الأمور . كما أن السرد — على لسان صبى مثلما هى الحال مع حكاية **شوق** ، **وأولنا ولد** . لا يفسح أى إمكان لاستخدام الميكروسكوب السيكولوجي . ولكننا نستطيع أن نصل من بناء التجربة الشاملة للقرية في انتظامها واختلالها إلى أن كل شخصية رئيسية في الرواية تشغل موقعين متضاربين في الوقت نفسه . البطل يبجل خاله البك إلى درجة كراهية ذاته وصفية تحب البطل وتبغضه ، ووالد الراوى مع القاتل والقتيل ، والواقع منقسم على ذاته بين دعوة الثورة إلى مشاركة الجميع ، وبين قهرها للجميع ، وإيثار فئة ضئيلة . إن الانسجام أو التوافق بين الأطراف في الرواية ، وهو النغمة السائدة ، لا يغفل ضراوة الشقاق والاختلاف ، فلحم العائلة ممزق وأفرادها يتبادلون الطعنات القاتلة .

ويبدو «الواقع» في حكاية **شوق** متخلصا من جلده المألوف . واقنعة تنكره الرومانسية.ولن ننعم في الرواية بالسحر الريفى والعلاقات العضوية الهانئة . فالرواية تخترق الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التى تغلف الريف . وحكاية **شوق** تبدأ وتنتهى بكلمات عن صرخات الأطفال الأولى ساعة الميلاد ، ورفسة الجنين ، عن حلم بالخصب ، بالولد الذى ترجو البطلة ألا يكون ميعاد مولده قد فات ليقيلها من كل العثرات،ويبعث في القلب المهموم تباشير أمل.وقد يبدو ذلك ساذجا ممضوغا ، ولكن الرواية تخلق أسطورة مبكرة عن الخصب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعقم والموت ، وتحول الواقع إلى طقس : عن دورة حياة تلتهم التغير وأمنية الوفرة والتجدد . وذلك بطبيعة الحال من زاوية البطلة التى لا تتطابق رؤيتها المعلنة مع منطق السرد (كراهية البطلة للأفكار الإصلاحية)

وتتحول النظرة السياسية إلى مواقف فى الحياة اليومية وصراع بين عائلتين ، ونسيج من مشاعر الملكية والسيطرة . ولسنا أمام دواب بشرية تحركها نوابض الغرائز ، بل أمام نظرة شاملة إلى عقم شديد السطوة ملطخ اليدين بالدم نهم بالامتلاك ، وإثارة أوهام العطاء ولكنه فى النهاية مسخ مضحك ، فالعمة الملكة التى تجسد ذلك تهب جثتها وثروتها لأحضان أحد العبيد المهزولين ويتشابك فى الرواية المهد واللحد داخل وجود يرتبط العناق فيه بالشيخوخة والجدب والموت ، ولكنه ينتظر المولود وإحياء الموتى .

وعلى الرغم من أن الرواية تعتمد فى سردها على تقنية التلاعب بالأزمنة المختلفة ، لإبراز الصيرورة المتغيرة ، فما من قطعة من السرد مكتفية بذاتها داخل حقيقتها الجزئية . وتخفى الرواية آلية تتابع الأحداث ، وكأن ما يبدو من اضطراب الانتقالات الزمنية ، وعرضية الأحداث ، ايماء إلى شيوع الاختلال ، وبأن الجديد لن يجىء إلا بالمزيد من هذا الاختلال ، ولكن الخطوط الموجهة التى تفرض النظام والترتيب على الفوضى الظاهرية ، وأسس تنظيم هذا العالم ، لا تمكن ملاحظتها على نحو مباشر ، بل تتطلب قراءة متأنية .

فإذا انتقلنا إلى خيرى شلبى وبطله الريفى الطريف الذى ينبثق عن تدهور الأوضاع فى قريته ، فلن نجد شخصية مكتملة ، أو واقعا محدد . الملامح ، بل سنجد تجارب مبعثرة مفككة لكل منها دلالتها الخاصة ، وتقدم تنوعا من الاستبصارات النفاذة . إن هذا المتسكع الطريد يحمل هم أسرته القابعة فى الريف ، فهو لم يفقد جذوره كلها . ولكنه لا يمارس أخلاقيات المجتمع المحتوم فى صيغتها المعلنة ، بل فى واقعها الفعلى ، فعلى الفرد أن يسعى إلى الربح لنفسه على حساب الآخرين ، وليأخذ الشيطان من يتخلف فى السباق . ولكن هذا الوغد المسافر المرتحل ، دون أن يحمل فى صرته شيئاً من المقدسات الاجتماعية الرسمية ، يحتفظ بحبه لأمه وأُخوته ، فأمه الفقيرة قد ربته على مد يده فى جيوب الآخرين . وربما كان هذا البطل الهامشى بمغامراته ، وتدفق حيويته ، وتنوع خبراته ، وتعامله مع الحياة دون مبادىء رغبة فى اقتطاف متعها ، هو "النموذج" الرئيسى موديل ١٩٩١ للنجاح ، وللشخصية الإنسانية فى عالم اليوم .

وتصور الرواية وهى تطوير لرواية «البيكاريسك» عند نشأة الرواية موقف البطل الأخلاقى الذى لا يتعدى الاهتمام بالخروج من المواقف الحرجة ، وتذوق أكبر قدر من المتع المتاحة . فالمنازعة بين وسائل هذا البطل وغاياته هى المنازعة نفسها التى يواجهها أفراد المجتمع المحترم. كما يقول مؤرخو الشكل الروائى . ولكن الشعور الذى تثيره تلك الأعمال هو شعور تعاطف . وتبدو القاهرة الكبرى كأطلال مدينة خرافية تهدمت ، ولم يبق منها سوى أورام كالحة فى النهار . كئيبة فى الليل ، رغم بريق الأضواء ، وقد ضمن البطل لأولاده كل شىء و« اطمأن إلى أن مستقبل البلاد كله سيظل فى أيديهم لقرون طويلة من الزمن قادمة » .

فإذا انتقلنا من هذه الروايات الثلاث اللصيقة بالريف ، واجهتنا مشكلة إعادة تعريف الواقع الروائى ، والشخصية الروائية ، داخل هذا النطاق المشترك فى رواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«**جبر الخواطر**» للروائى عبد الفتاح رزق .

فهى مثل ما سبقها رواية قصيرة ، تدور على الترابط المتخيل بين ما يتحلل ولم يعد قائما ، وبين ما لم يأت بعد ، وإن يكن موقعها فى المدينة ومثقفيها بدلا من القرية وملاكها وفلاحيها . وهى كذلك لا تواجه النسيج الاجتماعى المباشر للواقع فى كليته ، ولا الأسس الاجتماعية للشخصية . إن «جبر الخواطر» تومىء إلى علاقات خانقة مشوهة للإنسان ، وتصور الصراع لإنقاذ الملامح الإنسانية ، ولكنها لا تصور من العالم الخارجى إلا ما يترك أصداءه على الحياة الداخلية للبطلة ، كما تضىء الرواية الروتين المعتاد للحياة إضاءة خاطفة ، وهى تنجح فى الغوص داخل العالم النفسى وإبراز الاستجابات اللصيقة بالنواة الإنسانية فالبطلة تحاول أن ترسم خريطة جديدة للحلم للأجيال القادمة . إنها داخل ما يشبه السرايا الصفراء ، وتقدم ذكريات فيلسوفة . أمها تزوجت من بغل ، وهى تزوجت من بغل وتكرار جميل له عواقب وخيمة . البدائية والبلاهة يتولد عنهما نقيضهما . أنا أرفض البغل إذن أنا العقل . توليفة أفكار عظيمة تأخذ الأحسن من كل فكر . تجديد الأكل كل شىء بالسكر حتى البطاطس والسمك المشوى . تتفق مع حبيبها على إعادة تشكيل العالم . قاومت للتخلص من العيوب والتخلف والكسل والانتظار البليد باسم الصبر والتحنيط باسم الخلود عودوا إلى دائرة الزمن فقد خرجتم منها .. وبدلا من الأمر الواقع فعالمها هو المستحيل . وفى تهكم واضح أصبحت الحرية اختيار لون القميص ، والاحتفال بذلك ، حرية مخنوقة مكبلة .. وتسلط الرواية الضوء على السرقة باسم الاقتباس عند الكاتب المشهور والاغتصاب باسم توارد الأفكار وعلى ما هو الواقع ، وما هى الحقيقة . ثمة فقرات مبتورة منزوعة من سياقها فى ملف البطلة الطبى ، تزوِّر حياتها وتضعها تحت تصنيفات ملفقة . ألا يملك الخبراء من العلم إلا النظارات الطبية ؟

بعد ذلك ننتقل إلى «ظاهرة» عودة الرواية الطويلة عند إبراهيم عبد المجيد على سبيل المثال ، فى رواية **البلدة الأخرى** (يشاركه فى ذلك خيرى شلبى صاحب المطولات بطبيعة الحال)

وتلك الرواية من الأعمال الممتازة التى تعود إلى الطريق الرئيسى الذى قطعته الرواية المصرية فى تاريخها المجيد ، مستشرفة آفاقا جديدة ، محملة بخبرات التجريب الطويلة فى روايات إبراهيم عبد المجيد السابقة .

إنها تعطينا متعة الحكاية ، وبهجة الحادثة ، فى نثر صاف سلس ، مهتمة بالتاريخ ، ومسار الواقع ، وفى الوقت نفسه ، شديدة الوعى بذاتها الفنية . ولن نجد فيها انقساما بين الوظيفة الجمالية والتنويرية . إنها سفر (بكسر فسكون) ، عن الجوهر العميق ، لتجربة ذاتية ، مشتبكة بتجربة جيل كامل .

ولا تقف البلدة الأخرى عند تقديم حبكة مشوقة ، وشخصيات مقنعة ، وأوصاف حية ، بل تبدع نموذجا للحياة فى خيال قصصى لغوى ، واع بكل الوسائل التى استخدمتها الرواية فى تاريخها لتفسير التجربة ، وتنظيم اجزائها ، وإعادة تعريف الواقع . وتكاد أن تكون تجسيدا للقول النقدى عن أن الرواية هى حالة خاصة من تنظيم التجربة ، تنظيما واعيا بذاته .

وفى هذا السياق تجىء رواية **ست الحسن والجمال** لفتحى غانم ، وهى تصور صناعة «نجمة جميلة» مُبرزة تبعية الجمال لعلاقات وسلطات شديدة الدمامة،فى اقتدار فنى متميز .

وكذلك رواية « **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** » لسلوى بكر عن ضراوة العلاقات الأبوية وثقافتها ، وصياغتها لكل التشويهات فى شخصية المرأة . وهى تتفنّن فى تداخل الأزمنة ، وقلب الإطار القصصى لألف ليلة وليلة .

أما مسك الختام فهو «رواية ادوار الخراط «**يا بنات اسكندرية**» التى هى نسيج وحدها . ولا يعنى الفنان هنا بالتكوين التمثيلى الواقعى ، أو التصميم البنائى الروائى ، بل يضع فى المحل الأول إيقاظ الكلمات ، ونظم لآلئها ، فى أسلوب شعرى الرونق . فالجمال المرتعش المنتفض يرتدى غلالات شبقية يلفه السحر . عالم من الشفافية والزجاج اللغوى الملون يخضع عاصفة الانفعال لحسابات إيقاعية مدروسة . وهذا السطح اللغوى لا تتحكم فيه شخصية روائية ، ولا وجهة نظر راو ، فهو مكتف بذاته ، لا تشغله إلا اعتبارات الصقل ، وهندسة التوزيع ، فنحن إزاء تراكيب بلورية فاتنة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعـدادنـا القـادمـة

تقـرأ هـذه الدراسـات :

- **السيريالية فى مصر** — كامل زهيرى
- **ديستوفسكى وجريمة قتل الأب** — سيجموند فرويد
- **التناص أصل الحداثة** — عابد خزندار
- **تجليات الحداثة** — محمد عبد المطلب
- **ملف عن شعراء الثمانينيات** — حسن طلب
- **محنة التنوير** — جابر عصفور
- **الخطاب الجنسى فى ألف ليلة وليلة** — محمد يونس
- **دراسة فى شعر سعد الحميدين** — عبد الله الغذامى
- **قراءة فى قصص محمد المنسى قنديل** — ابراهيم فتحى
- **قراءة فى قصص خيرى شلبى** — عبد الرحمن أبو عوف

◆ حصاد الإبداع لعام ١٩٩١ فى المسرح

سامية حبيب

المســـــرح ١٩٩١

الحديث عن المسرح المصرى الآن يثير فى النفس الشجن ، فغياب الرؤية الفنية والفكرية ، والانفصال عن النشاط المسرحى العالمى لا يحتاجان لدليل . والمسئولية تقع على عاتقنا جميعا ، لكنها تقع أولا على عاتق المسئولين الحكوميين والمشتغلين بالعمل المسرحى فى بلادنا،وخاصة هؤلاء الفنانون والفنيون الذين يضعون الخطط لمسارح الدولة ويديرونها . ومنهم من تربع على كرسيه سنوات طويلة ، يقدم فى كل سنة مسرحية واحدة تستهلك الميزانية ، وتفشل فشلا ذريعا ، وبهذا يكون قد أدى واجبه نحو المسرح الجاد وأصبح من حقه أن يأخذ الفنانين والعمال الذين تدفع الدولة مرتباتهم طول العام،لينتج بهم للقطاع الخاص مسرحيات أكثر هبوطا . وهذا لا يهم ، لأن مسارح القطاع الخاص لا تهتم بفن المسرح ، بل تهتم أولا (بالفلوس) التى تتدفق عليها من جيوب «مليونيرات» الانفتاح وزملائهم القادمين من الأقطار الشقيقة .

والمدهش أن يتحول تليفزيون الدولة إلى معلن بالمجان عن مسرحيات القطاع الخاص التى يقدم منها مسرحية كل أسبوع لا معنى لها إلا أنها إعلان منتظم يستمر عدة ساعات ويحول المشاهدين جميعا إلى جمهور احتياطى لمسرح «الهشك بشك والبيلى بيلى با » ولهذا أصبح نجوم مسرح القطاع الخاص ، العمّال منهم والبطال ، رموزا للمسرح المصرى .

وفى الوقت الذى يتدهور فيه المسرح المصرى يواصل المسئولون عنه تجاهلهم لوجود عدد غير قليل من الفنانين والخبراء المصريين الذين درسوا فنون المسرح فى جامعات الشرق والغرب ، وعادوا من بعثاتهم ليجدوا أنفسهم ممنوعين من العمل فى المسارح التى أصبحت حكرا على أسماء بالذات ، ولهذا قنعوا بالتدريس فى أكاديمية الفنون ليخرجوا للمسرح المصرى الذى يسير من سيىء إلى أسوأ أجيالا من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاطلين !

هذه الصورة لا تختلف هذا العام عنها فى العام الماضى،فالحديث عن المسرح المصرى عام ٩١ كالحديث عنه فى عام ٩٠ وعام ٩٢ فهو يدور فى حلقة مفرغة ، بالرغم من بعض النشاط الاستثنائى الذى ظهر فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى عقد فى العام الماضى دورته الثالثة ، وفى مهرجان المسرح الحر أو فى دورته الثانية ، وهو مهرجان للهواة يقام بالجهود الذاتية للمساهمين فيه من الأفراد والفرق ، وفى تجربة الإنتاج الأولى لفرقة أكاديمية الفنون وهى مسرحية (كاليجولا) لالبير كامى ، وتجربة فرقة ستديو ٨٠ وهى مسرحية (بالعربى الفصيح) . وقد استحوذت هذه الأحداث والتجارب على اهتمامنا بعض الوقت ، ثم عاد المسرح إلى ما كان عليه!قاعات مظلمة ، وفنانين بلا رؤية ولا حضور ، وإدارة متشبثة بالمكان ، واهدار للطاقات الفنية والمال العام بلا حدود .

ولكى نفصل ما أجملناه نتوقف وقفات قصيرة أمام هذه التجارب والأحداث ؛ فالمهرجان التجريبى يعتمد على فرق وافدة من أرجاء العالم تقدم لنا أحدث ما وصلت إليه جهودهم المسرحية ، وقد وصل عدد هذه الفرق هذا العام إلى ثلاثة وثلاثين فرقة عربية وأجنبية ، قدم بعضها تجارب جديدة بهرت أعيننا التى تربت على «مدرسة المشاغبين» مثل المسرحية الفرنسية (أجاكس) التى حصلت على جائزة أفضل سينوجرافيا (تصوير مشهدى) من لجنة التحكيم فقد شكل المخرج الفراغ المسرحى كله بدءا من أعلى المسرح وحتى حفرة واسعة فى أرض المسرح استخدمها كقبر امتلأ بالحصى والحجارة والتراب فكانت الأصوات الناتجة عن مشى الممثل فوقها مؤثرات صوتية تكثف الشعور برهبة الموت والإحساس بالصراع الدائر بين الآلهة والبشر .

وكانت المسرحية الفنلندية (غادة الكامليا) مفاجأة فى لغة الدراما المكثفة المعتمدة على حل شفرة الصورة البصرية من حركة وإيماءة وإشارة لممثلتين بارعتين ارتديتا رداءين فضفاضين وأخذتا تتحرران منه منذ اللحظة الأولى وحتى نهاية العرض .

وقد حصلت المسرحية على جائزة العرض الأول من لجنة التحكيم كما جاءت المسرحية اليونانية (فيلوكتيت) بتجربة نراها للمرة الأولى،وهى وقوف الممثلين على أعمدة عالية جداً طوال المسرحية التى قدمت فى مسرح أبى الهول بالهرم .

وقدمت فرقة المسرح الصينى مسرحية متميزة استحقت بطلتها جائزة أحسن ممثلة فى المهرجان عن دور إمرأة فى أسطورة هندية رفضت الموت بعد موت زوجها كما تقتضى تقاليد القبيلة .

وتعتمد معظم هذه العروض على الأساطير والطقوس القديمة وتقدمها برؤى جديدة وجريئة وأحيانا جادة أيضا وبالطبع هم غير مكبلين بعبادة التراث مثلنا وتقديس مالا يجب أن يقدس !

كما طرحت نسبة كبيرة من عروض المهرجان لغات جديدة للعرض المسرحى كان آخرها الكلمة التى انحسرت تماماً فسادت لغات الصوت والحركة والسينوجرافيا ، ويبدو أنها موجة عالمية .

أما عن المسرح العربى فقد شارك فى المهرجان بطريقتين ١- الفرق التى قدمت عروضا تسجيلية تعتمد على الشعر أو الرقصات والأغانى الشعبية .٢-الوفود التى تابعت العروض والمناقشات دون أن تقدم أى عرض . وهناك تجارب عربية أخرى

قرأنا عنها وأتيح لنا مشاهدتها هذا العام مثل فرقة مسرح «الحكواتى» اللبنانية التى قدمت مسرحية الجرس إخراج روجيه عساف وتمثيل رفيق على أحمد الذى برع فى تصوير معاناة شيخ استشهد ابنه فى إحدى الغارات الإسرائيلية على جنوب لبنان .

وقدمت الكويت (الستار) تأليف فوزى الغريب وإخراج عبد العزيز المسلم وحازت الكثير من التشجيع لحماسة فنانيها واجتهادهم .

وقدم مسرح «الفوانيس» الأردنى وهو أحد المسارح الشابة مسرحية (عرس الدم) للوركا واعتمد فيها المخرج خالد الطريفى على رؤية طقسية ساخنة .

والمسرح الوطنى الفلسطينى قدم المخرج العراقى جواد الأسدى مسرحية (اغتصاب) للكاتب السورى سعد الله ونوس بمجموعة من الممثلين المقتدرين منهم بطلة العرض دلع الدجى التى استحقت جائزة التمثيل مناصفة .

وبنظرة فاحصة على المسرحيات العربية المشاركة لا نجد سمات عامة تجسد مفهوم التجريب الذى قد يظلم هذه المسرحيات إذا حاسبناها على أساسه، خاصة وأن بعض الدول العربية لم تعرف بعد، المسرح بشكله التقليدى . كما أن الدعوة للبحث عن أصول التجربة المسرحية العربية فى الأشكال التراثية لم تثبت حتى الآن صحتها فى التجارب التى اعتمدت عليها ، بينما نجحت فى ذلك الفرقة الرومانية التى كانت من أهم فرق المهرجان، وقد شاركت بمسرحيات ثلاث اعتمدت على التراث الشعبى اليونانى والرومانى خاصة الكوميديا الإيطالية (كوميديا دى لارتى) والرومانية ، مع تضفير مضمون دينى كنسى يبين تأثير الكنيسة فى حياة المواطن البسيط ، كل هذا جاء بشكل سلس وجذاب وبعيد عن الافتعال والمباشرة وقد توسل المخرج بالرقص والغناء والأقنعة والأراجوز لتقديم ثلاث مسرحيات كانت حقيقة بمثابة صدمة مسرحية لنا .

أما المسرح المصرى الرسمى فقد حشد عددا كبيرا من المسرحيات التى يصدق عليها المثل الشعبى « العدد فى الليمون » . باستثناء مسرحية (اللعبة) من إخراج منصور محمد ، و (الملك لير) من إخراج محمد عبد الهادى .

وتأتى المسرحيتان دلالة حقيقية على ذخيرة عظيمة من شباب المسرح المصرى لديهم الموهبة والعلم معاً ، ورغم ذلك أجهضت التجربة بدلاً من أن تشجع ، فألغيت الأولى لأسباب لا علاقة لها بالفن وهوجمت الثانية أثناء المهرجان وبعده بدعوى عدم جدارتها بتمثيل مصر .

ولو قفزنا على الترتيب قليلاً لنصل لتجربة المسرح الخاص ، (بالعربى الفصيح) التى تتشابه مع هذه التجارب لاعتمادها على الشباب وطاقاتهم . لرصدنا جانباً هاماً من جوانب الصورة المسرحية الراهنة ، فالمسرحية تناقش أحوال السياسة العربية وما شابها من فرقة وخلاف بعد حرب الخليج وبالطبع الابن لا ينفصل عن أبيه ، فقد حفلت المسرحية بتوابل القطاع الخاص الكوميدية مع خيط سياسى يدل على عمق الرؤية الفكرية والشجاعة فى تناوله ، ولهذا نالت المسرحية وأصحابها اهتمام جمع غفير من النقاد وترحيبهم . وهنا تكمن خطورة تجربة القطاع الخاص الذى يعرف كيف يستثمر أمواله . وبين هذا التخبط جاء الآخر فى منتصف ديسمبر عام ٩١ بارقة أمل لبعض المتفائلين ؛ فقد انعقد المهرجان تحت اسم قراءة جديدة لمسرح يوسف ادريس ، وقدمت فيه ستة عشر مسرحية منها ما أعد عن قصص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومسرحيات للكاتب الراحل ، ومنها ما اعتمد على نصوص لمؤلفين آخرين .

والحقيقة أن التفاؤل كان مبالغا فيه ، فالفرق المشاركة فى المهرجان تعتمد على هواة انحصرت علاقتهم بالمسرح فى اطار المحاولات التى شاركوا فيها فى المدرسة أو مركز الشباب أو الجامعة ، ولهذا كانت عروضهم نوايا طيبة ينقصها الرؤية الشاملة وفهم أدوات المسرح .

ومع ذلك فقد تميزت بعض التجارب القليلة ، كتجربة جماعة «الضوء» التى قدمت اعدادا لقصص من مجموعات(أرخص ليالى ــ لغة الآى آى ــ النداهة) فى مسرحية بعنوان (أنصاف ثائرين) ، مع الربط بين شخصيات هذه القصص وشخصية الفرفور بطل المسرحية المعروفة .

وقدمت جماعة«لقاء»رؤية جديدة : لمسرحية (المخططين) أخرجها خالد جلال ، وقدمت جماعة «احتجاج»قراءة خاصة فى علاقة الفرفور بالسيد . وقد تميزت هذه المحاولات بالحماسة والصراحة الشابة،وهذا أجمل ما فيها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعــدادنــا القــادمــة

تقـرأ قصصـا لهـؤلاء

خيرى شلبى	سعيد الكفراوى	اسماعيل العادلى
فؤاد قنديل	قاسم مسعد عليوه	محسن يونس
فكرى النقاش	مصطفى أبو النصر	محمد حافظ رجب
فخرى لبيب	جمال زكى مقار	جار النبى الحلو
هناء فتحى	منى حلمى	طه وادى
عز الدين سعيد	عايشة السالم	نهاد صليحة
عاطف فتحى	محمد محمد حافظ صالح	عز الدين سعيد

أحمد عبد الحليم عطية

الفلسفة مصريا وعربيا

الحقيقة أن ما يشغلنى هنا ليس تقديم عرض ببيلوجرافى أو فهرست عصرية للمؤلفات الفلسفية ، بل إننى أميل فى الأغلب إل محاولة رصد الاتجاهات العامة للتفكير الفلسفى العربى من خلال هذه المؤلفات ، فى البداية نرصد عدة ملاحظات عامة ، نوردها فيما يلى :

أولاً : استمرار كتابات بعض المفكرين العرب المعروفين سواء فى مصر أو لبنان او المغرب ، مع ظهور كتابات هامة لمفكرين معروفين توقفوا عن الكتابة من قبل ــ مثل بديع الكسم فى سوريا ــ بالإضافة إلى تحوّل الإنتاج المتدفق الفياض لبعض المفكرين فى المغرب إلى المعدل الطبيعى أو ربما الأقل من المعتاد ، بعد أن ازداد فى الفترة السابقة هذا الإنتاج بشكل ملحوظ .

ثانيا : توقف عواصم ثقافية عربية عن الإنتاج الفلسفى كلية أو غياب هذا الإنتاج مثل : الكويت وبغداد وظهور عواصم جديدة أخرى بالإضافة للعواصم المعروفة ــ مثل جامعة قاريونس الليبية ببنغازى ، التى قدمت عدداً لابأس به من الكتب الفلسفية ، وكذلك عمان بالأردن حيث نجد إسهاماً فلسفياً متميزاً فى مجال الفلسفة الأخلاقية ، ونشر وتحقيق التراث الفلسفى العربى الإسلامى .

ثالثاً : ان معظم الإنتاج فى هذه الفترة هو إنتاج تقليدى تغيب عنه فى الغالب السمة الإبداعية ، ذلك لأنه فى معظمه نشر لأطروحات جامعية أكاديمية ، لنيل درجة الماجستير ، او الدكتوراة ، أو أبحاث ودراسات للحصول على درجات علمية عليا ، أو كتب هدفها الأساسى تلبية حاجات التدريس للطلاب .

رابعاً : غياب مفهوم الفلسفة بشمه الكلاسيكى المتعارف عليه عن معظم هذه الدراسات أى المؤلفات الفلسفية العامة او الميتافيزيقيا او الاتجاهات الفلسفية واتجاهها صوب مجالات فلسفية فرعية متميزة ، مثل : فلسفة العلم وتاريخه والنظرية الأخلاقية وفلسفة الفن وعلم الجمال . مع

سيطرة اتجاهات معينة فى كل عاصمة عربية ، حيث نجد المغرب مثلا يهتم أساسا بالترجمة والدراسات الأبستمولوجية بينما يغلب على الدراسات التى تقدم فى مصر البحث فى علم الجمال ، وهو فرع لا يقدم فيه الباحثون العرب خارج مصر إنتاجاً يذكر ، كما نجد بالقاهرة ازدياد الاهتمام بدراسات الأخلاق وفلسفة العلم العربى وتاريخه .

خامساً : اختفاء إنتاج كثير من الأسماء المعروفة فى مجال الفلسفة مثل : **عبد الرحمن بدوى** (يكتب حاليا بالفرنسية) **وفؤاد زكريا ويحيى هويدى وأميرة مطر (التى تعكف على كتاب تعليمى للفلسفة على مستوى طلاب مصر) ومعن زيادة وماجد فخرى من لبنان والجابرى والعروى** من المغرب ، أو تحول البعض إلى نشر المقالات والأبحاث الدورية **الطيب تزينى فى سوريا**) . و فى الوقت نفسه استمرار بعض الأسماء المعروفة فى الإنتاج ، مثل **حسن حنفى من مصر وكل من سالم يفوت وعبد السلام بنعبد العالى ومحمد وقيدى والجابرى من المغرب** مع ظهور أسماء كانت معروفة بقلة الإنتاج : **بديع الكسم من سوريا** وكذلك كل من **سحبان خليفات وعادل ضاهر** فى الأردن ،بالإضافة للجيل الذى يعد بارقة هامة فى مصر وهو جيل أتشرف بالانتماء إليه ، ويضم عدداً من الأكاديميين الذين تؤرقهم قضايانا العامة ، أذكر منهم على سبيل المثال **رمضان بسطاويس وماهر عبد القادر ومجدى الجزيرى ويوسف زيدان وعلى مبروك** وفى سوريا **يوسف سلامة** .

سادساً : نشير إلى إسهامات كثير من المهتمين بالفلسفة ، ليس عبر مؤلفات كاملة تظهر فى كتب مستقلة ، بل بدراسات ومقالات تظهر فى مجلات دورية أكاديمية أو ثقافية عامة ، وبرغم غياب مجلات خاصة بالفلسفة ــ حتى الآن لم تصدر بعد **مجلة الجمعية الفلسفية المصرية** فإن هناك عددا من المجلات خصصت محاور مستقلة للفلسفة مثل : **مجلة الوحدة ، والفكر العربى ، الفكر العربى المعاصر ، ودراسات عربية ، ودراسات إسلامية** ، إضافة إلى المجلة الفلسفية العربية ، وبعض المجلات الفلسفية المغربية التى لا تتجاوز حدود المغرب(المناظرة) ــ وبالطبع نأسف على اختفاء مجلتى **بيت الحكمة والجدل** المغربيتين والقاهرة القاهرية وعدم استمرارها فى الصدور ومع ذلك فهناك مساحة متاحة فى مجلتى **فصول وإبداع** القاهريتين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثامناً : ازدياد الاهتمام بالندوات والمؤتمرات الفلسفية العربية او التى تتعلق بالإبداع الفلسفى العربى ، والمناهج والاتجاهات خاصة فى الأردن (الجمعية الفلسفية العربية) وفى المغرب حول التراث الفلسفى العربى المعاصر ، وفى مصر حيث الندوات الشهرية والسنوية ، التى تقيمها **الجمعية الفلسفية المصرية** بالاشتراك مع أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية إضافة إلى الندوات المتعددة فى تاريخ العلم العربى التى يعقدها معهد تاريخ العلوم عند العرب بحلب .

تاسعاً : ازدياد مساحة الكتابة الفلسفية بتواجد اهتمامات فلسفية كاملة فى إطار تخصصات اخرى قريبة من الفلسفة مثل اهتمام الباحثين فى تخصصات النقد الادبى وعلم النفس ، والاجتماع ، واللغة .. بموضوعات مثل : التأويل والنظرية الأدبية ، وعلم الاجتماع الأدبى وسوسيولوجيا المعرفة ، والسيميوطيقا والإبداع وعلم الجمال الأدبى ــ حيث نجد بعض المؤلفات الهامة لباحثين ونقاد متميزين أقرب

إلى الفلسفة ، على سبيل المثال مؤلفات وترجمات : جابر عصفور ونصر حامد أبى زيد .

عاشراً : رحيل عدد كبير من رواد الفكر الفسلفى مثل : **على عبد الواحد وافى ، توفيق الطويل ، محمد عبد الهادى ابو ريدة ، فوقية حسين حسن الشرقاوى** . واستغراق كثير منهم فى التدريس والمحاضرات خاصة المنتدبين للعمل بالجامعات العربية .

حادى عشر : تبلور الاهتمام بالموضوع الملح المعاد الا وهو مشكلة الأصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد وأعنى بذلك تبلور موضوع الفكر العربى المعاصر كمجال للدراسة الفلسفية ، وظهور عدد من الإبداعات الفكرية المتميزة حوله فى عدد من الأقطار العربية تناقش قضاياه ومناهجه والتأريخ له ، والحوار مع رواده وظهور عدد من المفاهيم الجديدة حول التراث ، والمغايرة أو الذاتية والاختلاف فى فكرنا المعاصر .

فلسفة الجمال: يبدو الاهتمام كبيراً بالدراسات الجمالية فى العربية حيث أسهم عدد كبير من المهتمين بعلم الجمال وفلسفة الفن بدراسات متعددة فى هذا الجانب ، ويظهر ذلك فى المؤلفات التى قدمها أساتذة الفلسفة بالجامعات المصرية ــ باستثناء دراسة على أبى ملحم التى صدرت فى بيروت عام ١٩٩٠ بعنوان **فى الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن»**ــ وتتروح الدراسات فى الجمال بين تقديم جماليات فيلسوف معين مثلما فعل **رمضان بسطاويسى** فى كتابيه : **علم الجمال عند لوكاشن** (القاهرة ١٩٩١) **وفلسفة هيجل الجمالية** (بيروت ١٩٩١) وفى تقديم اتجاه فلسفى كما فعل **سعيد توفيق** فى كتابه «**الخبرة الجمالية** ، دراسة فى **فلسفة الجمال الظاهراتية** : **هيدجر سارتر ، ميرلوبونتى ، دوفرين انجاردن**. وتلك الأعمال فى الأصل أطروحات جامعية .

وقد قدم لنا محمد عزيز نظمى كتاب عن «**علم الجمال الاجتماعى**» وهذا المجال لم يهتم به من قبل سوى **عبد العزيز عزت** فى الخمسينيات وأصدر فيه دراسته **الفن وعلم الاجتماع الجمالى** ويبدو أن الزمن يؤكد لنا أن دراسة **عزت مازالت لها اهميتها بالمقارنة بما كتب فى هذا المجال . وكذلك قدم احمد عبد الحليم دراسات جمالية وهو كتاب** يعرض لجهود العرب المعاصرين فى ميدان الجمال مع دراسات أخرى . ويهمنا أن نشير إلى عدة ترجمات فى مجال فلسفة الفن وعلم الجمال أولها كتاب شيلر فى التربية الجمالية للإنسان الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٩١ ، وعن **جاستون باشلار** ترجم**جورج سعد** عن الفرنسية **شاعرية الحلم** بيروت وترجم **عدنان جاموسى** كتاب **بوسبيلوف «الجمالى والفنى»** عن الروسية وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩١ .

فلسفة الأخلاق : تعددت المؤلفات التى قدمت فى هذا الفرع الهام الذى ظل لفترة طويلة أقل الفروع الفلسفية إنتاجاً . وبينما كانت تغلب على المؤلفات دراسة الاخلاق الغربية والفلسفة الخلقية : توفيق الطويل فقد زادت هذه الدراسات واتجهت فى معظمها لدراسة الأخلاق الإسلامية فى السبعينيات والثمانينيات وهذا ما يتضح لدى أساتذة كلية دار العلوم . وبالإضافة إلى هذه السمة فإن هناك شيئا هاما نرغب فى الإشارة إليه ، هو ازدياد التوجه إلى الكتب العربية فى الاخلاق وتحقيقها تحقيقاً علمياً جاداً كما نجد لدى **سحبان خليفات فى الأردن وناجى التكريتى فى العراق وابى ألبزيد العجمى فى**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر الذى حقق كتاب **الذريعة إلى مكارم الشريعة فى الأخلاق للراغب الأصفهانى**.

والدراسة الهامة التى نريد أن نتوقف عندها هو كتاب **عادل ظاهر** «الأخلاق والعقل» وهو الجزء الأول من عمل يتناول نقد الفلسفة الغربية صدرت فى عمان ١٩٩٠ ، وهى جهد جدير بالنقاش على نطاق واسع لأهمية الموضوع وجدية المؤلف الذى ظل لفترة طويلة يكتب بالإنجليزية .

وينقلنا طموح **عادل ضاهر** لنقد الفلسفة الغربية وتكوين أسس وجهة نظر خاصة تؤسس للفلسفة العربية ، إلى تناول بعض الأعمال التى عرضت للأخلاق فى الفكر العربى الإسلامى . حيث قدم **صلاح رسلان دراسة بعنوان : القيم فى الإسلام بين الذاتية والموضوعية (القاهرة ١٩٩٠** قد ظهر نفس العمل لنفس **المؤلف** من قبل باسم القيم الأخلاقية وتناولت **منى أبو زيد «مفهوم الخير والشر فى الفلسفة الإسلامية ،** وقدم لنا **احمد عبد الحليم عطية** فى كتابه الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر دراسة تحليلية للاتجاهات الأخلاقية الحالية فى الوطن العربى ركز فيها على جهود الباحثين العرب .

فى تقديم وجهات نظر أخلاقية متميزة .

وبالإضافة إلى هذه المؤلفات فإن هناك عدة ترجمات أهمها فى تصورى كتاب **محمد أركون** الذى نقله هاشم صالح للعربية **«الإسلام : الأخلاق والسياسة** الذى عرض فيه المؤلف مادته فى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة .

والكتاب حصيلة أعمال الندوة الدولية التى نظمها اليونسكو فى باريس حول «الرؤيا الأخلاقية والسياسية للإسلام » وهى مشكلة تقع فى صميم الأحداث الراهنة وإذا كان التوجه للواقع يسود كتاب أركون ، فإن المستعرب الروسى **الكسندر أغناتنكو** قدم لنا فى كتابه **« بحثاً عن السعادة »** الأفكار الاجتماعية فى الفلسفة العربية الإسلامية ، وصدر عن **دار التقدم بموسكو ١٩٩٠ .**

فلسفة وتاريخ العلوم : تتعدد الكتابات العربية فى فلسفة العلم وتاريخ العلوم وهو مجال له متخصصوه الرواد سواء فى مصر أو العالم العربى مثل الأستاذ **مصطفى نظيف** مؤسس الجمعية المصرية لتاريخ العلوم والدكتور **عبد الحليم منتصر** وكل من د . **عبد الحميد صبرة** ود . **رشدى راشد** والجيل الثانى أمثال **محمد مهران وماهر عبد القادر** الذى قدم لنا العديد من الدراسات فى فلسفة العلم وترجم وحقق بعض الكتب فى هذا المجال وقدم لنا مجلداً ضخماً يحتوى **«دراسات وشخصيات فى تاريخ الطب العربى** ، تحدث فيه عن حركة الترجمة فى الطب مع ترجمة كاملة لكتاب **حيدر بامات (إسهام المسلمين فى الحضارة الإنسانية)**

وفى نفس الإطار يقدم لنا على حسين الشطشاط دراسة عن الطبيب والمترجم **ثابت بن قرة** ، وهى دراسة صادرة عن منشورات جامعة **قار يونس** كانت فى الأصل رسالة ماجستير .

ونود أن نشير إلى مجموعة من التحقيقات الهامة لكتب طبيب من أشهر علماء الطب العربى **هو ابن النفيس** الذى قصر الزميل **يوسف زيدان** عليه معظم وقته واهتمامه ليخرج لنا اعماله محققة تحقيقاً علمياً.

ويقدم لنا الباحث العراقى **مشهد سعدى العلاف** اجتهادات متعددة فى فلسفة العلم مواصلاً جهود أستاذه المرحوم الدكتور **ياسين خليل** وذلك فى دراسته (**بناء المفاهيم بين العلم**

والمنطق) وهو جزء من دراسة شاملة تصدر في كتابين الجزء الثاني منها « **بنية النظرية العلمية** » ويعد جهد الدكتور **عبد القادر بشته** الأستاذ التونسي من الجهود التي تنتمي إلى هذا المجال كما يتضح في كتابه « **الفلسفة والعلم** » الذي صدر بالإمارات العربية ١٩٩٠ والذي يحتوي على بحوث حول مفهومي الفلسفة والفكر العلمي ودروس في أصول الفلسفة والعلم . وقريب من فلسفة العلم فكرة المنهج التي عنى بها **الطاهر عزيز** فقدم لنا دراسته حولها بعنوان المناهج الفلسفية ، وهي أصلاً أطروحة لنيل دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس بالرباط . وكذلك كتاب « **إسماعيل المهدوي** » « **العقلانية الفلسفة العامة والإسلامية والفكر العربي المعاصر** :

أشير إلى أربعة أعمال في هذا المجال هي على التوالي : **الفلسفة والحنين إلى الوجود (مجاهد عبد المنعم) والبرهان في الفلسفة (بديع الكسم)** ، وأسس الفكر الفلسفي المعاصر ، مجاوزة الميتافيزيقا (عبد السلام بتعبد العالي) و (دفاعاً عن المادية والتاريخ ثلاث محاورات فلسفية (صادق جلال العظم) . فالأول يرى أن الفلسفة إخراج للإنسان من تناهيه ونزعاته الحسية ، أما الثاني فإنه يقدم نهجاً منطقياً دقيقاً لقياس الحقيقة الفلسفية ويمهد السبيل لبناء فلسفة إنسانية لأنه يدع كل إنسان وشأنه بصدد الحقيقة التي يقول بها ولا يطالبه بأكثر من أن يبرهن لنفسه على الأقل على هذه الحقيقة برهاناً مباشراً أو غير مباشر وهذا ما يفضي إلى تفاهم البشر واعتراف الإنسان بالآخر .

أما **عبد السلام بنعبد العالي** فيطرح **أسئلة فلسفية حقيقية** - والفلسفة هي علم وضع السؤال - حول إمكانية مساهمتنا في الفلسفة ، فنحن مطالبون بالمساهمة في العالمية والكونية ودفع اللغة العربية إلى اقتحام ابواب الفكر المعاصر .

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

وإذا كانت الأعمال السابقة تعرض بصدق فكر أصحابها ، فإن العمل الرابع يقوم بفعل الشيء نفسه فهو تعبير صادق عن « **صادق جلال العظم** » الذي يواصل فكره النقدي في ثلاث محاورات فلسفية بعنوان دفاعاً عن المادية والتاريخ .

ويتوقف **سالم يفوت** في كتابه « **حفريات المعرفة العربية الإسلامية)** عند التعليل الفقهي حيث يتناول وحدة التعليل في العلوم العربية الإسلامية ، والتعليل في الفقه وأصوله ومسالك العلة والتعليل ثم منزلة البحث في المقاصد من القياس الفقهي ، ويعرض **علي أو مليل** المفكر المغربي المعروف بدراساته التاريخية في كتابه « **التراث والتجاوز** » لما أحدثه كل من « **ابن رشد وابن خلدون** من قطيعة داخل الثقافة العربية كل في مجاله ، وهو يحلل الأسس التي بنى عليها كل واحد منهما خطابه ، ويضيف إلى ذلك بحثاً عن مفهوم المجتمع في الفكر العربي .

إن كتاب **علي أو مليل** وتحليله لمفهوم القطيعة ينقلنا من تحليل فكرنا القديم ، إلى تقديم الإسهامات المتعددة في فكرنا الفلسفي المعاصر ، وهذا ما يحاول أن ينهض به الباحثون العرب المحدثون في غالبية الأقطار العربية وبأشكال مختلفة ، وسوف نتناول هذه الأشكال التي يسعى بها هؤلاء لطرح إشكالية هذا الفكر وتحديد موضوعه وبيان المناهج المختلفة لدرسه . والكتاب الأول الذي نعرض له هو لأحد رواد الفكر الفلسفي العربي ذلكم هو المفكر المغربي **محمد عزيز الحبابي** شيخ الفلاسفة المغاربة المعاصرين الذي

يطرح علينا في كتابه الجديد « **مفاهيم مبهمة » في الفكر العربي المعاصر** » الصادر عن دار المعارف بالقاهرة ، نوعا من تحليل المفاهيم من أجل إيضاح المبهم وجلاء الملتبس ، فيرى أن ضبط اللغة واللسان يضبط الفكر والتصورات فإذا لم يكن لنا لسان دقيق مبين افتقدنا الفكر الصحيح والمستقيم .

وكما يناقش **الحبابي** غيره من الفلاسفة إيضاحاً لموقفه يفعل **جورج طرابيشي** الشيء نفسه في كتابه الأخير الصادر في لندن « **المثقفون العرب والتراث** : **التحليل النفسي لعصاب جماعي** » .والحقيقة أن كتاب طرابيشي يحتاج إلى نقاش على مستويين هما : الموضوع والمنهج . أولا هل يحق لغير المحلل النفسي أن يمارس التحليل ؟ ثانياً هل يمكن أن يصبح الفكر العربي موضوعاً للتحليل النفسي ؟

إن آراء **جورج طرابيشي** جديرة بالتحليل والنقاش ، وقد نرفضها ، ولكن هذا لا يعني قبولنا لما قدمه **حسن حنفي** كلية في كتابه الجديد ـ الذي شغل المثقفين هذه الأيام ـ وهو **مقدمة في علم الاستغراب** .

إن **مقدمته في علم الاستغراب** عمل يتسم بالضخامة ، وهي سمة كل مؤلفات **حسن حنفي** ، الذي يخبرنا أنه يسعى إلى تحليل العلاقة بن الأنا والآخر ، والآخر هنا هو الآخر الغربي ، فهو لا يتناول الغرب في علاقته بي ، والحقيقة أنه لا يتناول علاقة الآخر بي ، أو علاقتي به ، بقدر ما يتناول صورة الآخر في وعيي الحضاري والتاريخي ، أي أنه لا يحلل بنية العقل الغربي أو يدرسه بل يدرس الذات أو الوعي الذاتي ، والغرب كجزء مكون لهذا الوعي الذاتي ، ومن هنا لا يقدم لنا الغرب في إطاره التاريخي الاجتماعي ، بل باعتباره ظاهرية في الوعي ، إن حسن حنفي ليس رافضاً للغرب كما يفهم في ثنايا كتابه ، بل هو متعلق به شعوريا يتخذ منه نموذجاً ، يتابع مفكريه **هوسرل وفيورباخ وهيجل** ويتوقف عند موضوعاته الأساسية ، البعد الإنساني والبعد التاريخي ، فهما مما يتميز به الغرب إلا أنهما مفقودان في تراثنا العربي ، ومن هنا تساءل **حسن حنفي** لماذا غاب هذان البعدان في تراثنا العربي ؟

إن تحليل الأنا عبر علاقتها بالغرب هذا ما يحاوله **حسن حنفي** ، إلا أن هناك جيلاً آخر يسعى إلى تحليل الأنا عبر التعمق في معرفة الذات ، أو تحليل أحد الجوانب المؤسسة للذات ، وهذا ما يفعله مثلا **عبد الباسط سيدا** في دراسته « **الوضعية المنطقية والتراث العربي** ، نموذج فكر زكي **نجيب محمود الفلسفي » وهو أيضاً ما نجده في مشروع حاول ثلاثة من الباحثين النهوض به ، ألا وهو رصد الفلسفة الغربية الحديثة في فكرنا العربي المعاصر** فقد حاول الزميل **مجدي حافظ** دراسة التطورية في الفكر العربي المعاصر ، وكذلك يفعل **أنور مغيث** في تتبعه القراءة العربية للماركسية وهذا ما حاوله كاتب هذه السطور في دراسته عن « الديكارتية في الفكر العربي

ويقدم لنا **محمد وقيدي** مظهراً لهذا الحوار مع الذات في كتابه **النظرية الفلسفية : دراسات في الفلسفة العربية المعاصرة** وهو تطوير وإكمال لكتابه « **حوار فلسفي** » الذي كان بمثابة قراءات نقدية في الفلسفة العربية المعاصرة إن اهتمام **وقيدي** يتحدد في سعيه إلى بلورة رؤية واضحة عن الواقع الفلسفي العربي المعاصر ، ذلك الواقع الذي بدأ يشغل جميع المشتغلين بالفلسفة ، ويشغل المثقفين عامة ، على السواء .

سـمير فـريد

السـينما العربيـة ١٩٩١

لم تتوفر أرقام دقيقة عن حجم الإنتاج السينمائى عام ١٩٩١ فى الدول العربية ما عدا مصر . فقد تم إنتاج ٥٦ فيلما روائيا ، وتم عرض ٥٩ فيلما من إنتاج هذا العام والأعوام السابقة ، وذلك فى مقابل ٦٧ فيلما تم إنتاجها عام ١٩٩٠ . وعلى الرغم من الفارق بين العامين (١١ فيلما ، فإن هذا لا يعنى ، من واقع متوسط ، إنتاج الثمانينيات ، أن ظروف الإنتاج قد تغيرت على نحو جذرى .

صحيح أن حرب الخليج أدت إلى تراجع أسعار بيع الأفلام المصرية فى أسواق الخليج ، وهى الأسـواق الخارجية الرئيسية منـذ الطفرة البترولية بعد ١٩٧٣ ، ولكن السوق الداخلى فى مصر ، وخاصة بعد تجديد العديد من دور العرض ومضاعفة أسعار التذاكر ، وفى ظل استمرار قوانين منح أولوية العرض للأفلام المصرية ، أنقذ الإنتاج السينمائى المصرى الـروائى ، من الآثـار الاقتصادية لحرب الخليج .

وقد شهد العام المنصرم عرض أفلام مصرية روائية جديدة متميزه ، هى حسب تاريخ العروض الأولى : « الهروب » إخراج : عاطف الطيب و « سمع هس » إخراج : شريف عرفه و « الكيت كات » و « البحث عن سيد مرزوق » إخراج داوود عبد السيد و « المواطن المصرى » إخـراج صلاح ابـو سيف و « يا مهلبية يـا » إخراج شريف عرفه .

ومن الملاحظ أن هناك فيلمين لكل من عبد السيد وعرفه ضمن هذه الأفلام الستة . والحق أن ١٩٩١ هو عام اكتشاف هذين المخرجين ، كما أنه على صعيد الفيلم التسجيلى عام إعادة اكتشاف رائد السينما فى مصر محمد بيومى من خلال الفيلم الطويل الذى أخرجه عنه محمد كامل القليوبى وأنتجه المركز القومى للسينما . وهو الفيلم الأول من نوعه عن تاريخ السينما ، منذ الفيلم الذى أخرجه احمد كامل مرسى عام ١٩٦٧ من إنتاج المركز أيضا .

واهم أحداث ١٩٩١ السينمائية فى مصر إقامة أول مهرجان دولى

للأفلام التسجيلية والقصيرة ، وإقامة أول مهرجان قومى للأفلام الروائية ، بدعم من صندوق التنمية الثقافية ، وإقامة أول مسابقة دولية للأفلام فى إطار مهرجان القاهرة منذ عام ١٩٧٨ . وعلى صعيد المهرجانات الدولية فاز « الكيت كات » بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية فى مهرجان دمشق ، وكذلك فاز بطله محمود عبد العزيز بجائزة أحسن ممثل ، وفاز « محمد بيومى » بالجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية فى المهرجان نفسه ، وفاز « البحث عن سيد مرزوق » بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان دمشق ، واشترك « المواطن مصرى » فى مسابقة مهرجان موسكو ، وهو المهرجان الدولى الكبير الوحيد الذى شاركت فيه السينما المصرية طوال العام .

وبالنسبة للثقافة السينمائية ، نظمت جمعية نقاد السينما المصريين مع معهد جوته حلقة بحث عن النقد السينمائى فى مصر ، ونظم الاتحاد العام للفنانين العرب مع مهرجان القاهرة حلقة بحث ، عن التشريعات السينمائية فى الوطن العربى ، وأصدر المهرجان لأول مرة ثلاثة كتب ، كما أصدر مهرجان دمشق اربعة كتب ، وأصدرت وزارة الثقافة السورية مع المؤسسة العامة للسينما ستة كتب حتى يمكن اعتبار عام ١٩٩١ عاما سعيداً بالنسبة للكتاب السينمائى على نحو لم يحدث منذ الستينيات .

أما أهم الأفلام العربية التى أنتجت خارج مصر ، فهى « الطحالب » إخراج ريمون بطرس و « رسائل شفهية » إخراج عبد اللطيف عبد الحميد من سوريا ، و « طوق الحمامة المفقود » إخراج ناصر خمير ، و « شيشخان » إخراج محمود بن محمود وفاضل جعايبى ، من تونس ، و « حكاية شرقية » إخراج نجدة انزورو من الأردن ، و « شاطىء الأطفال الضائعين » إخراج جيلانى فرحات ، و « معركة الملوك الثلاثة » إخراج سهيل بن بركة من المغرب ، و « ناجى العلى » إخراج عاطف الطيب ، و « شاشات الرمال » إخراج رانده شهاب من لبنان .

ومن الأحداث السينمائية الرئيسية فوز المخرج اللبنانى مارون بغدادى بجائزة لجنة التحكيم فى مهرجان كان عن فيلمه الفرنسى « خارج الحياة » .

وأخيرا هناك الأفلام العربية التى أثارت مناقشات واسعة داخل الحدود العربية ، وإن عرضت خارجها . ففى مهرجان كان عرض يوسف شاهين الفيلم القصير « القاهرة كما يراها يوسف شاهين » ، وفى مهرجان فينسيا قد عرض الفيلم التونسى « حرب الخليج وبعدها » ، المكون من ٣ افلام قصيرة أخرجها نورى بوزيد وناجيه بن مبروك من تونس وبرهام علويه من لبنان . والأفلام القصيرة الأربعة تتناول حرب الخليج من وجهات نظر لا تدين الغزو العراقى للكويت بقدر ما تدين التدخل الدولى ضد العراق لتحرير الكويت ، وإن كان الاعتراض على فيلم شاهين قد انصب على صور الفقر فى العاصمة المصرية دون مناقشة وجهة نظره فى الحرب .

وبقدر ما كان ١٩٩١ عاما سعيداً بالنسبة لإصدارات الكتب السينمائية بقدر ما كان عاما حزينا بسبب فقد اثنين من كبار نقاد السينما العرب المعدودين على الأصابع ، وهما : سمير نصرى الذى توفى فى ابريل ، وسامى السلامونى الذى توفى فى يوليو ، وقد كان لوفاتهما أصداء واسعة فى الصحافة العربية ، وصدر عنهما كتابين تذكاريين ، فى ذكرى الأربعين لكل منهما .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

◆ حصاد الإبداع لعام ١٩٩١ فى الفن التشكيلى

محمود الهندى

أفول الدهشة لميلاد التركيب السحرى

ابحث - دائما - عن «الآخر»، حتى لا أتجمد فى برودة الوحدة والانزواء. تشدنى صرخات العذاب والألم بإيقاعاتها المتفاوتة. أهو الاحتراق الذاتى يحيل اللون البنى إلى رماد، ويصهر اللون الرمادى حتى يصل إلى درجة الأخضر الساكن، أم هو التفاعل الحى مع مايمور به الواقع من إيقاعات خفية وصراعات مرئية، واقع يستحيل الإمساك به كلية، فهو إلى الماء والزئبق أقرب، وإلى الهواء. واقع لم يُرصد بعد. ومع سرعة التغير الجنونية - حيث اللاتوقع والمباغتة الدائمة - لم يستطع الفنان تسجيل مايدور حوله

على كل المستويات، فقد لفّه الدهشة، واعتراه السكون، وماعاد هو المتنبىء، وما عاد الصوفى الكاشف.

إنه الصراع الضّارى بين مجهول غامض يحدث كل حين وبين باحث عن حقيقة غابت فى غياهب العتامة. جو أسطورى يفوق منطق الخيال، تعلوه قشرة يمكن - تجاوزا - تسميتها الواقع المعاش.

هل يمكن - والحال هكذا - رصد حركات التجديد فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر خلال السنة الأخيرة ..؟ أو - حتى - خلال السنوات العشر المنصرمة؟

حيل كثيرة، ولعب اكثر، معارض سلفية، وأخرى مستحدثة الأشكال: التأثرى، التجريدى، التكعيبى، السيريالى. صحف .. مجلات مرسومة وملوّنة. بيوت أزياء تعرض أحدث التفصيلات. سيارات فارهة. إعلانات حائطية رديئة التصميم. أنهارٌ من الكتب تدفع بها المطابع. إعلانات تليفزيونية مبتكرة، تجذب المشاهدين على مختلف مشاربهم؛ لكنها غريبة عن عالمنا. يُخال للمشاهد أنها استوردت من كوكب آخر.

وعلى استحياء تطالعك اخبار المعارض.

بدايةً .. أشعر بافتقاد أغلب المعارض لعنصر الزمن. مازال نبض الفن متدفقا ومستمرا. أبنية غريبة تحيطنا من الجهات الأربع غرف مقبضة ذات حوائط زجاجية وأعمدة من الألمونيوم، تحتجز بداخلها الهواء الملوث، وتطيح بالهواء النقى. لكنها فى اللوحات بيوت ذات طرُز إسلامية بنيت من الطوب النى، لها ارتفاع شاهق، وشوارع تحوى بشراً يتراقصون فى

الفضاء الفسيح ، وزهورا ، ونخيلا يصطف فى زهو ودلال .

تفتقد ــ بعض المعارض ــ سمات المكان . أهو التراجع القهقرى . الجرى للخلف . استعارة صوت الآخرين وتجاربهم القديمة . محاولة الثبات عند المألوف والمعتاد . أهو الرضوخ للسلف واستعادة منجزاتهم ؟

● ● ●

كثيرة هى قاعات وصالات العرض : اتيليه القاهرة . مجمع الفنون (قاعة اخناتون ١ ، ٢) . قاعة النيل . قاعة عايدة . المراكز الثقافية : (الأسبانى ، الإيطالى . الفرنسى ، الألمانى ــ جوته) . المشربية . أرابيسك . زاد الرمال .. وغيرها .. وغيرها

ورغم كثرة القاعات فهى أماكن مغلقة . أشبه بكهوف غامضة مخيفة . لايعرف الطريق إليها أغلب جمهورُ المشاهدين . قاعات تُخفى خلف اللوحات رماد الوحشة . لايتردد عليها ــ فى كل معرض ــ مالا يزيد عن أصابع اليدين والقدمين [ولمصداقية الإحصاء يمكن إضافة بعض المشاهدين ، وهم عبارة عن أهالى وأصدقاء وزملاء الفنان العارض] وغالبا مايتنهى المعرض بالصمت الذى يلُف ويغلّف العناصر والأشياء .

● ● ●

وعند رصدحركة المعارض ــ من خلال بطاقات الدعوة ــ فوجئت بتجاوز المعارض للرقم مائة . أكثر من مائة فنان ، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ـ ولضيق المساحة المتاحة : إبراهيم أبو غزالة ، إحسان ندا ، أحمد الجنايني ، أحمد الرشيدى ، أحمد عبد الكريم ، أحمد نوار ، أنطون حنا ، أيمن السيد عبد المنعم ، تاد . جاذبية سرى ، جميل شفيق ، حسن غنيم ، راغب اسكندر ، رضا خليل ، رضا عبد السلام ، سامح البناني ، سامى حسين عبد الباقى ، سراج عبد الرحمن ، سعد زغلول ، سلمى عبد العزيز ، صلاح طاهر ، صلاح عنانى ، عادل ثابت ، عبد المنعم معوض ، عدلى رزق الله ، عز الدين نجيب ، عصمت داوستاشى ، كاميليا عياد ، محمد حسن الشربينى ، محمد الشعراوى ، محمد طراوى ، محمد عبلة ، منى البيلى ، ميسون صقر ، مينا صاروفيم ، هشام نوار ، وجدى حبشى .. الخ .....

فهل من جديد أضافته تلك المعارض ؟ ..

وهل أمكن ارتياد آفاق جديدة ؟ أم هو التكرار ، والتكرار المستمر والممل ، تكرار يؤكد غريزة حب البقاء ؟

[لا اقصد بالجديد تلك اللعب الماهرة ، والحيل الخارقة للعادة ، وإنما اقصد التماس مع الواقع الجديد ــ ذى الأشكال المغايرة للنمط السابق ــ بما يحتوى من متناقضات وصراعات .]

ما أكثر الحيل التى يطلق عليها أصحابها كلمة «فن» . وعن أحدة من أصحاب الحيل هى الفنانة اليابانية «يوكواونو» يكتب الفنان الناقد أحمد مرسى :

(منذ ربع قرن عرضت الفنانة لوحة خشبية بها فتحتان ، أسمتها «لوحة للمصافحة» . ووقفت خلف اللوحة بحيث لايراها المشاهد ، ثم أخرجت يديها من الفتحتين لتصافح المشاهدين . وذات مرة عضّها مشاهد دون أن تراه . فغيرت اسم اللوحة إلى «لوحة للجبناء» . ولم تعد تقف خلف اللوحة) .

ليس لدينا من يشابه «يوكو اونو» فى تلك الخدع البسيطة الساذجة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما عن معرض الفنان «فرغلى عبد الحفيظ» فهو جدير بالتقدير، فقد قام بالمزج بين التصوير والخامات البيئية، صور البشر وكأنهم مسجونين داخل أقفاص حقيقية صنعها من «الجريد».

جريد النخيل المصرى. كان المعرض بمثابة نقطة ضوئية عظيمة، رغم الظلام الدامس.

وكنت أتمنى — حتى يكتمل للفنان مراده — أن يعرض لوحاته فى الغيطان، وساحات القرى والنجوع والكفور، حتى تكتمل للتجربة حيويتها وسخونتها، بعيداً عن جليد قاعة اخناتون وغيرها من القاعات المنغلقة.

●

من الظواهر اللافتة للنظر «ذلك الغزل العفيف والعنيف بين بعض الفنانين، وبين أصحاب القدرة الشرائية من الأجانب الذين يقبلون على شراء لوحات بعينها، لوحات تتعامل مع مفردات ثانوية ثابتة ومهترئة؛ لاتعالج سوى القشور السطحية، مبتعدة عن ماهو جوهرى وأصيل فينا؛ مما أحال هؤلاء الفنانين إلى أصحاب صنعة رخيصة لاتنبع عن حاسة فنية صادقة، وإنما عن حاسة تجارية هابطة.

ظاهرة أخرى..

هى لجوء البعض إلى استعارة عناصر ورموز مندثرة لا وجود لها فى الواقع، وإعادة تركيبها — بلا مبرر — داخل أُطر يتوهمون أنها عصرية، فيستعيرون لغة غير لغتهم؛ وتجارب غير تجاربهم، وكأنهم يتحدثون عن البيداء والسيف وركوب الإبل، متناسين ماحدث من تحول للبيداء التى غصت بالمبانى وناطحات السحب، والسيف الذى صار آلة تعمل بالليزر، وحرب الكواكب، واستبدلت الإبل بالطائرات التى تفوق سرعتها سرعة الصوت.

ظاهرة ثالثة..

هى تعامل البعض مع حروف الهجاء، دون وعى بلغة الشكل الفنى، معتمدين فى صياغتهم على استخدام فقرات ذات دلالات دينية — فى أغلب الأحيان — لهدهدة المشاعر التراثية داخل وجدان المشاهد.

●

أحاول — قدر المستطاع — رصد السلبيات التى نعيشها فى الفن حتى يمكن مقاومتها؛ وتحدى الاستكانة، وعدم الرضوخ للمعتاد الجدب، فلنحاول مصارعة الخواء، وتفتيت ذبذبات الوحشة والعتمة، ولنهرب من الإيقاع الرتيب إلى الرحابة. ولنتجاوز المنطق الصارم، لنبحث عن الأحاسيس الحية الدافئة، لنتخطى الاتزان إلى التركيب السحرى.

هل ان لنا أن نجابه القبح المحيط بنا؟ ماعدد المبانى التى قمنا — كفنانين تشكيليين حسب نصوص القانون — بعمل لوحات لداخلها.

إننا فرطنا فى أبسط حقوقنا التى فرضها القانون.

.... أين التماثيل التى أقمناها فى شتى الميادين؟

لقد تقوقعنا فانعدمت الجسور بيننا وبين الجهات التنفيذية التى تصرف ببذخ على أعمال تفتقر إلى «الحس الجمالى».

.... أين اللوحات الصرحية فى المنتديات، ومداخل المدن..؟

إننا نحتاج إلى التكاتف، والعمل الجمعى. نحتاج إلى لغة حوار حضارية، فمهما بلغ الجنوح بالفنان نحو التفرد الذاتى، فهو — فى نهاية الأمر — يعبر عن واقع ما بعينه، مجتمع ما، مكان ما، فى زمان محدد المعالم.

آسرة رمزى

الترجمة .. عبر القوس الهابط

إنها مهمة لا يحسد عليها أحد على الإطلاق ، حين يجد ذلك (الأحد) أنه مكلف بالكتابة عن حصاد الترجمة فى عام ١٩٩١ ، خاصة حين تكون الترجمات المهمة خارج مصر داخلة فى جملة التكليف . أقول ذلك لأنى وجدت نفسى مضطرة للاعتذار سلفا عن التقصير الذى أحسستُ به ، وأنا عاجزة عن القفز فوق الحدود والسدود التى تقيمها البلاد العربية فى وجه تجارة الكتاب فيما بين بعضها والبعض الآخر ، وهى تجارة تؤثر فى الثقافة سلباً ، ويعرف الجميع ذلك ، دون أن يحرك أحد منهم ساكنا تجاه الحل ، أو حتى محاولة الحل .

حين أقول : (قوس الترجمة الهابط) لا أكون مستندة على عوامل أخرى ، غير ما تبقى فى الذاكرة من حصاد الترجمة فى فترة الستينيات ، الفترة التى شهدت مشروع (الألف كتاب) الأول ، وسلاسل : (المسرح العالمى) و (مسرحيات عالمية) و (جائزة بولتيزر) وغيرها من المشروعات الكبرى التى ملأت رفوف المكتبات الخاصة والعامة بإنتاج غزير ورفيع فى الوقت نفسه فلم تكن المسألة منحصرة فقط فى الكم وحده ، فتلك الفترة هى التى نقلت لنا أعمالا مثل (الكوميديا الإلهية) من ترجمة المرحوم **حسن عثمان** ، و (مسخ الكائنات) من ترجمة **ثروت عكاشة** ، و (مصر والحياة المصرية) من ترجمة د . **عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال** ، و(الموسوعة الفلسفية المختصرة) من ترجمة لجنة بإشراف د . **زكى نجيب محمود** ، وهذا الكتاب الأخير صدر فى سلسلة (الألف كتاب) الأولى ، وأذكره هنا خصيصا للمقارنة بما يصدر عن سلسلة (الألف كتاب) الثانية .

لا أريد أن أستمر فى محاكمة عام ١٩٩١ من حيث حصاد الترجمة ، فالقوس الهابط يحكم الحياة الثقافية بشكل عام ، ولا يمكن للترجمة أن تزدهر إلا فى إطار ازدهار ثقافى شامل تحكمه الخطط والمشاريع المدروسة التى يشارك فيها المفكرون والمثقفون وينفذها المختصون ، ولقد تعالت

النداءات بإنشاء مجلس قومى للترجمة ، ولكن ما من مجيب .

سأبدأ بأحب المجالات إلى نفس : مجال الإبداع الأدبى . ففى مجال الرواية صدرت ترجمتان أعتبرهما من أفضل ما صدر من ترجمات روائية عام ١٩٩١ م ، أولاهما رواية (الشوارع العارية) للكاتب الإيطالى «**قاسكوبراتولينى**» ترجمة «**إدوار الخراط**» ؛ والثانية رواية (**آلية** .. سنوات الطفولة) للكاتب النيجيرى « سوينكا » الحائز على جائزة **نوبل** عام ١٩٨٦ ، ترجمة «**سمير عبد ربه**» صدرت الأولى فى طبعة أنيقة رفيعة المستوى عن دار (إلياس العصرية) ، ولا أستطيع أن أخفى إعجابى الشديد بأسلوب الترجمة السلس الممتع الذى يجعلك تحس كأنك تقرأ النص فى لغته الأصلية وإن كنت آخذ على المترجم أنه لم يقم بكتابة مقدمة يعرّف فيها القارىء بالكاتب الإيطالى الذى يُترجم إلى العربية لأول مرة ، أما مترجم الرواية الثانية (آلية .. سنوات الطفولة) ، فقد تدارك الأمر ، فصدَّر ترجمته بمقدمة معقولة ، أما فى مجال ترجمة الشعر ، فهناك الترجمة الكاملة التى قام بها د . **نعيم عطية** لأشعار **كاڤافيس** ، وهى مبادرة طيبة وجهد مشكور ، وإن كنت أحيانا أحسّ أننى أتعاطف أكثر مع بعض ترجمات «**سعدى يوسف**» السابقة للشاعر نفسه .

أما فى مجال القصة القصيرة والمسرحية .. فلا شىء يستحق التوقف

* * *

نأتى إلى مجال النقد الأدبى ، وأول ما يستحق الالتفات فى هذا المجال هو كتاب (**النظرية الأدبية المعاصرة**) لمؤلفه «رامان سلدن» ومترجمه د . «جابر عصفور» وقد صدر عن (دار الفكر) ، وهو كتاب مهم للأدباء والمثقفين بصفة عامة ، لأنه يستعرض بتركيز أهم تيارات النقد الحديثة مثل البنيوية والتفكيكية وما يدور حولهما من اتجاهات ، وينفرد بفصل خاص عن (النقد النسائى) هو الأول من نوعه فى المكتبة العربية ، وقد قام المترجم بتزويد النص بهوامش إضافية شارحة لكثير من غوامض الكتاب مفصلة لما أجمله ، فضاعف ذلك من قيمته ، ولا يعيبه إلا الأخطاء الطباعية التى لا تكاد تنجو منها فقرة . ويستحق التوقف أيضا ، وبنفس الدرجة ، كتاب (**مقدمة فى نظرية الأدب**) لمؤلفه «**تيرى إيجلتون**» ومترجمه «أحمد حسان وقد صدرت الترجمة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة . وهو كتاب يقع على الحدود بين علم الجمال والنقد الأدبى ، وكان اختياره موفقا للغاية ، فهو من أواخر الكتب التى ألفها الناقد الماركسى الإنجليزى الشاب (لم يبلغ الخمسين بعد) **إيجلتون** وقد جاء أسلوب الترجمة فى غاية الرشاقة والبعد عن التكلف ، ولولا بعض الأخطاء والهفوات التى كان بوسع المترجم أن يتلافاها ، مثل كلمة (خِبْراتياً) (ص ٧٥) للدلالة على (الخبرة) والنسبة إليها ، وغير ذلك من تعبيرات قليلة لحسن الحظ وفى هذا السياق أيضا ، يمكن أن نذكر كتاب (النقطة المتحولة : أربعون عاما فى خدمة المسرح) لمؤلفه «**بيتر بروك**» ومترجمه «**فاروق عبد القادر**» ، والترجمة صادرة عن سلسلة (عالم المعرفة) الكويتية ، ويستحق المترجم تحية تقدير على جهده المتميز وأسلوبه الصافى ومقدمته المركزة . وكان صديقى الشاعر حسن طلب قد لفت نظرى إلى بعض الترجمات الأخرى مثل كتاب **جوليا كريستيڤا** عن التناص الصادرة ترجمته عن دار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(توبقال) المغربية ، وكتاب «جاستون باشلار عن شعرية أحلام اليقظة وكتاب «كريستوفر توريس» بعنوان (التفكيكية .. النظرية والممارسة) لمترجمه د. «صبرى محمد حسن» ، ولكنى لم أستطع – آسفة – أن أعثر على الكتابين الأولين ، أما كتاب (التفكيكية) ، فقد وجدت أنه مؤرخ بعام ١٩٨٩ عن دار (المريخ) السعودية ، وبالتالى يقع خارج دائرتنا الزمنية .

لم يبق إلا أن أشير إلى الفلسفة والعلم . ويحضرنى فى هذا المجال ما قدمته الهيئة المصرية العامة للكتاب من خلال سلسلة (الألف كتاب) الثانية من أعمال لا يخلو بعضها من قيمة . مثل كتاب (حوار حول النظامين الرئيسيين للكون) د. «وهو المؤلف الرئيسى للعالم «جاليليو جاليلى» وقد ترجمه وحققه د. «محمد أسعد عبد الرءوف» فى أجزاء ثلاثة . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذى يحتاج إليه مشروع كبير مثل هذا العمل إلا أنه للأسف جهد ضائع فى الهواء ، لأننى أميل فى نقل الأعمال العلمية الكبرى إلى كل ما يمثل روح العصر ويفيد البحث العلمى ويدفع به خطوات إلى الأمام ، ولا اعتقد أن هناك فائدة مرجوة كبيرة فى نقل كتاب علمى من القرن السادس عشر ، (ولد جاليلو عام ١٥٦٤ وتوفى عام ١٦٤٢) ، أو حتى من النصف الأول للقرن العشرين ، فتاريخ العلم تظل قيمته تاريخية فقط ، على العكس من تاريخ الأدب والفن ، قدمت الهيئة فى السلسلة نفسها ترجمة أخرى مهمة لكتاب فلسفى بعنوان (الفلسفة وقضايا العصر) وهو عبارة عن مقالات ومختارات حررها وأشرف على اختيارها كل من «جون د. بورر» و «ميلتون جولد ينجر» ، ونقلها إلى العربية د. «أحمد حمدى محمود» صاحب التاريخ الحافل فى ترجمة الكثير من النصوص الفلسفية والتاريخية . وقد صدر الكتاب فى ثلاثة أجزاء أيضا ، ويمكن القول إن مستوى الترجمة لم يتناسب مع خبرة المترجم وإنجازاته ، فقد أهمل إيراد مصطلحات كثيرة ، فى حين اهتم بإيراد كلمات لم تكن هناك حاجة لإيرادها بأصلها الإنجليزى ، مثلا : (ثوابت Fixities وبدائى Primate – ص ٩٥ من الجزء الثالث الخ) ، وقد كان الموقف يقتضى ترجمة الفقرات الشارحة لأهمية المراجع الإنجليزية ومضمونها بعد كل فصل ، ولكن المترجم تركها كما هى . ولا يقلل ذلك من جهد المترجم وصبره المحمود .

بقى أن أشير إلى كتيب صغير يمكن أن ينتمى إلى ميدان فلسفة الجمال ، هو (الخيال الرمزى) لمؤلفه : «جيلبير دوران» من ترجمة «على المصرى» وقد صدرت الترجمة عن (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع) ببيروت ولكن العيب الكبير لهذه الترجمة – على أهمية الكتاب – أن صاحبها لم يسمع عن أن المترجمين الذين سبقوه اختاروا مصطلح علاقة مقابل Sign فاختار لها مصطلحا غريبا من عنده : (دالول) ؟! وفعل ذلك بالنسبة لمصطلحات أخرى كثيرة استقر عليها المترجمون ، فضلا عن الأسلوب الملتوى الذى يجعلك تقرأ عدة صفحات لكى لا تفهم فى النهاية غير فقرة واحدة ، وهو أسلوب يجرى عليه كثير من الإخوة المترجمين فى بيروت منذ فترة طويلة ، ونرجو أن يراجعوا فيه أنفسهم .

أرجو أن يبدأ القوس الهابط فى الاستواء ثم الصعود مرة أخرى ، وهناك من الشواهد ما يجعلنى مؤمنة بأن ذلك سيحدث للثقافة المصرية والعربية فى المستقبل القريب .

فتحى الخميسى

أغانٍ شبابية

على سطح الحياة الموسيقية فى مصر ، الآن تطفو موجة عارمة من أغان تُطبع على أشرطة ، وتظهر على شاشة التليفزيون ، وفى المذياع بصورة متلاحقة ، ويجهد البعض لإيجاد المصطلح المناسب لتمييزها عن غيرها مثل : **اغان شبابية** ، أو «أغنية عصرية» .. الخ .

لقد أنهت أعمالها الهامة تلك المدرسة التى تقلد صدارتها «**محمد عبد الوهاب** بعد المرحلة التى أضطلع « **سيد درويش**» فيها بدور البطولة فى الربع الأول من القرن العشرين . ولقد قام جيل «**عبد الوهاب**» على أساس تلك المرحلة وغير متفصل عنها ، كما يبدو للبعض .

ومضى الوقت الى نهاية الستينات . وإذا بالثقافة المصرية برمتها ، تعبر جسراً مشوباً بالحساسية والتردد ولم تكد تعبره حتى وجدت نفسها فى طريق مغاير تماماً ، طريق لم تتوقعه السينما المصرية ، ولم يكن الأدب ينتظره ، أو يتصوره تصوراً واضحاً .. وكذلك كان واقع المسرح والموسيقى . وقتها راحت تتجمع أصوات ناقدة وتتعالى وتكتب المقالات وتعقد اللقاءات حول ما أسمته «**ازمة الاغنية العربية**» .. وكان صوت جيل «**محمد عبد الوهاب**» قد بدأ يخفت فى تلك الفترة ؛ صوت العباقرة : **عبد الوهاب ، القصبجى ، السنباطى ، الشريف ، الطويل ، الموجى ، حسين جنيد** وغيرهم .. ذلك الجمع الطيب الذى أطعمت مائدته السخية أرواحنا وغذت معظم أقطار المنطقة العربية على مدى حوالى نصف قرن (من حوالى ١٩٢٣ إلى ١٩٦٥) .

ولم تكن أزمة الأغنية المثارة وقتئذ ، إلا فى ذلك الهدوء ، وطابع الختام المحزن الذى خيم على هؤلاء الرواد ولابد من الاعتراف بأن تلك النهاية ، لم تكن نهاية مألوفة كتلك التى تختتم مرحلة وتقود الى أخرى ، بل كانت من نوع نادر ، تُختتم بها دورة كبرى لنهوض ثقافى وفنى عظيم .

لقد عرفت مصر «**عصر النهضة**» فى نهاية الثلث الأول للقرن التاسع عشر ، حوالى (١٨٤٠) ، وإلى بداية

الثلث الأخير للعشرين ، حوالى (١٩٦٥) ، بكل ما يشير إليه هذا المصطلح ، وكما عرفته ايطاليا فى **«عصر النهضة الايطالية فى القرنين ١٥ ، ١٦»** ثم أوروبا ، وكانت له من الأهمية ما كان وبرغم الفوارق مع عصر الثورة الصناعية فى انجلترا فى القرن «١٧» فقد حمل فى طياته الطابع نفسه ، بوصفه طريق الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة .

وبديهى أن خاتمة كل هذا ، لابد وأن تدفع الفنانين إلى الشعور بأسى بالغ ، وارتباك واسع المدى . وليس بموضع للشك أن ما كان يسمى بأزمة موسيقية فى نهاية الستينيات ، قد اشتد حتى أصبحت أنغام الثمانينيات ، وما بعدها ، تبدو وكأنها تبدأ من فراغ تام !! والحقيقة أن جملة من الأغانى القاهرية التى تنتج الآن قد لا تنقل إلينا تجربة شعورية واحدة ، بعيدة الأثر .

لقد دق ، **محمد عبد الرحيم المسلوب** بعصاه **«ومن معه»** لتتفجر النهضة الموسيقية المصرية وتأتى بأولى مراحلها التى هى أولى مراحل **التاريخ الموسيقى المصرى «المعاصر»** ، وذلك فى نهاية الربع الأول للقرن التاسع عشر .. ولم ينقطع التطور إذ أمسكت قبضة **محمد عثمان** بالخيط ، وأشبعته صلابة ، ثم أسلمته لثانى المراحل وأهمها حيث تلقفه العبقرى **سيد درويش «ومعاصروه»** ، فمدّه الى أبعد نقطة ، لتأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة وأخيرة تلك التى تقلد فيها **«محمد عبد الوهاب»** الصدارة ، وتمتع داخلها بأطول نفس ، وأكبر قدر من التفنن ، فى الإبقاء على الخيط ممتداً وعلى الرغم من ذلك كان الغناء الليريكى ــ الكلاسيكى (الذى عرف الدراما بكاملها مرة واحدة على يد سيد درويش ثم كف) كان هذا الغناء يُسلم الروح ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقول : على الرغم من كل العناد العبقرى **لمحمد عبد الوهاب**.وبعد ذلك لم يكن أمراً طبيعياً أن تقف كل الأصابع والحناجر المؤدية مكتوفة الأيدى ، أمام صمت الأساتذة الكبار الذين انتهوا من اداء مهامهم ، إذ « **لا تترك الطبيعة شيئا فارغاً**» كما يقولون . الحقيقة أن الأغانى التى قدمها جيل **«الوهابية»** فى السبعينيات والثمانينيات ، لم تكن إلا نوعا من الإصرار على ملء الفراغ بالهواء ، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك مؤلف أو عدة مؤلفين موسيقيين كبار ، لتبدأ بهم دورة موسيقية جديدة . فما العمل !؟ لم يجد البعض ــ والأمر كذلك ــ بُداً من النزول إلى الحلبة ، التى تبحث عن لاعبين .. وانتشرت بديهيا الأغانى **«الخفيفة»** والخفيفة الى حد التطاير ، **«الأغانى الشبابية»** وذاعت أشباه المواهب ، واختفت كل شروط التمرّس والصوت القوى اللامع ، والدراسة الحقّة ، وأى مظهر للوعى النظرى الموسيقى !!

لقد قفزت تلك الأغانى الصغيرة أمام كل سامع ، حتى لا تفوته ملاحظتها ، فهل حقا كان صمت الكبار هو وحده السبب لكل هذا الذيوع الذى تلقاه تلك الأغانى المطبوعة أو المذاعة ؟ كلا .. فذلك عامل واحد فحسب ، أما الانتشار على هذا النحو فله فى حقيقة الأمر أسباب فنية تفصيليه أخرى ، نابعة من قلب النسيج الموسيقى ، وبما يتطلب الآن منّا ، قدرا من التمهل والتفصيل فى القول ، فتلك الأسباب تشير ، على الأغلب ، إلى أهم قضايا الوضع الموسيقى الراهن .

يتشكل هيكل العمل الموسيقى

من عنصرين اثنين هامين : اللحن والإيقاع . والإيقاع وحده نوعان :

إيقاع خارجي يقدمه الطبل ، الدف او الرق المصاحب للمغنى ، وإيقاع داخلى (داخل اللحن) يثيره وقع نغمات اللحن ، وتوالى هذه النغمات الصادرة عن المغنى أو العازف . وفى مسيرة التطور ، أضاف الإنسان إلى اللحن الحاناً أخرى مصاحبة سميت **بالهارمونية او البوليفونية** (وذلك وفقا لأوضاعها ونوع الصياغة) وكان التاريخ الموسيقى يركن مرة إلى الإيقاع الخارجى . ويأخذ فى تطويره ، ويمنحه الصدارة ، ومرة أخرى ، فى مرحلة أخرى ، يسعى نحو إنماء اللحن (والألحان المصاحبة) أولاً .

والحال أن موسيقى القرن العشرين والنصف الثانى منه على الأخص ، تتميز بطابع إيقاعى بارز ، فعلى سبيل المثال تتجه موسيقى اوروبا إلى إعلاء شأن الإيقاع ، حتى ليتصدر أحيانا أكثر مؤلفاتهم جدية ، مثل الأعمال المكتوبة للاوركسترا السيمفونى ، ودور الأوبرا ، وهذه هى أسرة آلات الإيقاع تحتل نفس المكان ، خارج الأوركسترا أيضا ، فى فرقهم الخفيفة ، تلك المنكفئة ، وعلى مدى نصف قرن ، على خدمة حلبات الرقص ، والأشرطة الراقصة ، بالإذاعات الاوروبية .. وهذا الأمر ليس بخاف على المؤرخين ، الذين تنبهوا إليه مثلما تنبهت د/ **عواطف عبد الكريم** فى (محيط الفنون — مجلد الموسيقى) .

وتكفى الإشارة إلى أهم الأسماء فى عالم الموسيقى فى الوقت الراهن . **«سترافنسكى»** وهو أكثر المؤلفين جدية ، ثم التوقف عند رائعته المكتوبة للاوركسترا **«طقوس الربيع»**، لكى نتذكر دور آلات الإيقاع التى لفت العمل بطابع إيقاعى لا يمحى .. اما أشكال الأغنية الأوربية الخفيفة ، فأكثرها ينشأ على أساس ثابت من ضرب إيقاعى بارز ومتكرر .. بل إن الاغنية تصنف هناك وتسمى باسم هذا الضرب مثل : **الباساتوقا — او — التانجو والرومبا** القدامى ، **والروك** الأحدث ، **والبوجى** ، **والكانترى والفاشون والفانك والريجا الآنية** .. كل تلك الضروب التى تدفع الى الرقص ، وتكاد تفقأ أذنك بينما يخفت اللحن المصاحب لها ، ويتقطع الى أجزاء مختصرة ، وصغيرة ، لكى يفسح مجالا اكبر لذلك الإيقاع المدوى .

ورغم كل شىء ، فنحن لا نشك لحظة فى أن هذا المنحى هو أحد متطلبات فن اليوم ، وربما أصبح ذلك ضرورة بسبب أن الإيقاع اللامع والمُلِّح كان يبعث فى النفس قدرا عاليا من الشعور بالحركة الميكانيكية ، ونفى أى تصور عن ثبات الأفكار ، ودوام الحال على ما هى عليه أو جمود المكان .. الخ .. وعسى أن يكون فى ذلك نوع من التعبير عن تردد وقلق الإنسان كل هذا القلق — فى عالم اليوم . وبديهى أن اللحن يعرف الحركة الدائمة هو الآخر ولكنها — ربما — لا تفى بالغرض ، فهى ليست بميكانيكية على الإطلاق .

وعلى أية حال ، وبصرف النظر عن المبررات ، فإننا نلحظ أن الطابع الإيقاعى هو طابع المرحلة ، بمعنى أنه ضرورة فنية لا مهرب منها ، وذلك بالتحديد هو ما دفع بأغانينا «الشبابية» فى مصر نحو الانتشار ، فقد استثمرت أغلب هذه الأغانى الإيقاع العربى المُسمى **«المقسوم»** ثم إيقاع **«المصمود»** وأحيانا بعض الإيقاعات الاوربية الوافدة فى اشكال جاهزة ضمن **برامج آلات الأورج الكهربائية و«الصندوق الإيقاعى الكهربائى»** وذلك لتصنع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنا ما لا يمكن وصفه بالشبابي ، وإنما بالأغنية الإيقاعية ؛ أى التي تسخر فيها كل قوى النسيج الموسيقي — من لحن مفرد (رئيسي) وألحان ثانوية ان وجدت وصوت المغني والآلات ، ومقاطع ومعاني وصياغة تلك النصوص الشعرية ، لإبراز العنصر الإيقاعي وحده .. وذلك يتم عادة بالضغط على نقرات الإيقاع من قبل العناصر الأخرى ، أو يتم بالعزف أو الغناء ما بين نقرات الإيقاع وبعضها . وذلك لإبراز النقرات نفسها . عملاً بالمثل القائل «بضدها تتبين الأشياء» .

وبالمناسبة ، فنحن نعجب تماما من ترديدهم كلمة: شبابية

ونسأل مردديها : هل صُنفت مدرسة فنية واحدة ، على مدى التاريخ الفني برمته ، سواء أدبية أم بصرية (نحت ، خزف ، تمثال ، تصوير، عمارة) أم سمعية موسيقية أو مسرحية ، تبعا لمرحلة من عمر الإنسان ؟

إننا لا نتردد أبداً في وصف هذا الغناء ، بأنه ليس فنياً ، ولا مرضياً على الإطلاق ، ولقد كانت الأغنية الأوروبية مثل : الفانك في الولايات المتحدة ، أو **البوجي** في باريس ، تبتكر إيقاعها هذا ، وتؤلفه تأليفاً ولا تأخذه جاهزاً من التراث ، كما أخذ شبابنا إيقاع **المقسوم** أو غيره وعندما استجلبت الولايات المتحدة الأمريكية الزنوج من أفريقيا ، تخلقت وعلى أسس إيقاعية وافريقية وزنجية ، أنواع موسيقية جديدة **كالجاز** ، **والبلوز** ، غير أنها هي وغيرها ، لم تكن لتُنشىء تياراً أو فناً حقيقياً لولا كل هذا التبدل ، وإعادة التركيب الذى طرأ عليها جميعاً .

فهل نُبقي نحن على سياسة استيراد الإيقاعات كما هي ؟

وإذا كانت الصفة الإيقاعية ضرورة ، فالأقرب الى التصديق هو أن الشبابية الذائعة لم تأخذ بالإيقاع أساساً لعملها بقصد الاستجابة لمتطلبات التطور ، أو وعياً منها بذلك ، بل لسهولة استخدام العنصر الإيقاعي ، إذ أن ابتكار أو استحضار إيقاع هو أمر أيسر ألف ألف مرة من ابتكار لحن ، أوحتى اقتباسه . ولو أن تلك العملية كانت عملية واعية (والفن عمل واع) لتمت معالجة الإيقاعات بإضافات من أى نوع .

نعرف أن للتطور — دائماً — وجهين ، فهو يدفع نحو الأسهل والأبسط من ناحية ، والأعقد والأكثر تركيباً من ناحية أخرى ، أما شبابيتنا تلك فلا تنشُد إلا السهل وحده ، وذلك يتأكد عندما نراها وقد راحت تردد ألحاناً تقارب الطابع الشعبي المُرتجل ، من حيث بساطة التركيب،وليس من حيث العمق وإحكام الصياغة ..

ونستطيع ملاحظة بعض الأسباب الأخرى — الكامنة وراء هذا النشاط بعيداً عن الحرفة الموسيقية حيث يتعلق الأمر بمتغيرات السوق الفني ، كانتشار جهاز وشريط الكاسيت على مدى جماهيري واسع ، بعد الستينات ، الأمر الذى تطلَّب ، دون شك ، إنتاج أعداد وأعداد من الأغاني الدورية ، ومن ثم دفع بالهواة ، وغير المتخصصين ، إلى العمل الموسيقي ، من أجل سد هذا الاحتياج التجاري المتنامي .

إنها معادلة صعبة ، تختلط فيها أوراق كثيرة،ولكنها تميز دائماً فترات التردد والتخلخل ،تعني التي، تتوسط مراحل النهوض والتطور . وأخيراً ، فإننا نقرّ أن باب النقاش لم يقفل بأوراقنا تلك وحدها ، ونسعى أيضاً لمزيد من المشاركة بمقال آخر ، لاحق ، حول الموضوع نفسه .

متابعات

◆ حصاد الإبداع لعام ١٩٩١ فى البالية

سهام بيومى

من ينقذ فن البالية ؟!

الحديث عن فن الباليه فى مصر حافل بالمفارقات التى تصدمنا مع كل حقيقة نحاول معرفتها عن هذا الفن ، الذى ولد عملاقاً ، وأفرخت الدفعات الأولى نجوماً كباراً على المستوى العالمى بما قدموه من عروض ، وما حققوه من نجاحات داخل مصر وخارجها .

وأولى هذه المفارقات التى تواجهنا هو أنه بعد ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً على إنشاء مدرسة الباليه ، انكمش هذا الفن داخل جدران أكاديمية الفنون ، رغم تخريج مئات الراقصين المحترفين ، ولم يتم إنشاء فرقة محترفة للباليه إلا فى العام الماضى فقط . ومن حيث الكيف تردى تيار هذا الفن الذى قدر له يوماً أن يرتقى بالحس الجمالى لفن الرقص من خلال الارتباط به عالمياً وتطويره محلياً ليصبح فى النهاية مجرد (نمرة) تقدم فى المسارح التجارية والملاهى والفقرات التلفزيونية . والراقصون فى معظم الأحيان تلاميذ مدرسة الباليه وطلبة المعهد العالى الذين يسلكون الطريق إلى هذه الأعمال طوال سنوات الدراسة عن طريق أساتذتهم ، وبدرجة تحول معها بعض الأساتذة إلى متعهدين لتوريد الراقصين إلى هذه الجهات ، وأحياناً إلى بعض الاحتفالات والمناسبات الخاصة .

الأمر جد خطير ، لأن له دوراً كبيراً فى تحويل تلاميذ المدرسة فى سن مبكرة إلى السوق التجارى للفن بما يسوده من قيم هابطة . ومن المفروض أن تكون هذه السن هى مرحلة تكوينهم كراقصين على أسس علمية وفنية وإبداعية وتربوية ونفسية .

إن محاولة تتبع الأسباب وراء تدهور فن الباليه تضعنا أمام عدة خيوط تتداخل فيها النتائج بالأسباب فى سلسلة من التراكمات ، بدرجة تجعلنا نتساءل : هل يرجع ذلك إلى مجمل الظروف المحيطة بهذا الفن ، أم ترجع إلى عيوب أساسية كامنة فى إقامة مشروع الباليه نفسه منذ البداية فجعلته يفقد المناعة أمام التيارات المتردية فى الفن ، خاصة أن فن الباليه فى مصر حديث نسبيا لم

تتوافر له التقاليد الراسخة فى أرض الواقع بالقياس إلى فنون أخرى كالمسرح والسينما مثلا ، خاصة مع غياب الوعى النقدى للباليه ؟ والأمر يتعلق أساساً برؤية وسياسة عامة لفن الباليه ، وفى غياب هذه السياسة والرؤية التى تستند إليها أصبح فن الباليه نهباً للنزعات الشخصية للقائمين عليه ؛ وأصبح هناك مستفيدون من هذه الأوضاع ، ارتبطت مصالحهم بها وتكيفت من خلالها ، وإذا كانت هناك جهود تبذل فى الأكاديمية منذ سنتين لصياغة لوائح جديدة وتنظيم العمل والدراسة داخل المعاهد بما فيها معهد الباليه ، فإن هذه اللوائح لن تكتسب قيمتها الحقيقية إلا بوجود الأشخاص الذين يسعون بجدية وإيمان حقيقى لتطبيقها وتطوير الدراسة بالمعاهد ، وإلا ستتحول بدورها إلى بنود شكلية يسهل التحايل عليها . وقبل الخوض فى الحديث عن مشاكل الباليه سنحاول فى البداية التعرف على الظروف التى أحاطت بنشأته فى مصر ، وطبيعة هذا الفن وخصوصيته ، والكيفية التى يتم بها إعداد راقص الباليه .

أنشئت مدرسة الباليه المصرية عام ١٩٥٨ تحت إشراف د . ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها ، حيث أنيط به بناء المؤسسات الثقافية فى إطار خطة ثورة ٢٣ يوليو فيما يتعلق بالثقافة ، وتم الاستعانة بمجموعة الخبراء السوفيت من **البولوشوى** الذى يعتبر أكبر خبرة عالمية فى الباليه . وأنشئت المدرسة المصرية على غرار المدرسة الروسية ، وتم تكوين أول فرقة للباليه من خريجى الدفعات الأولى للمدرسة ، وقدمت الفرقة عروضا لمجموعة من الباليهات الكلاسيكية ومنها تكوين ريبرتوار الفرقة والتى يعتبر مستوى أدائها مقياساً لمستوى الفرقة ، ولاقت هذه العروض نجاحاً كبيرا بالمستوى الذى ظهرت به ، وبرز من خريجى الدفعات الأولى العديد من الأسماء اللامعة ، ومنها تشكلت نواة الباليه المصرى ، وتم إرسال بعض الراقصين إلى منح دراسية فى الاتحاد السوفيتى ، وشاركوا خلالها فى أداء بعض العروض ، كما حققت الفرقة نجاحاً فى العروض التى قدمتها فى عدد من الدول ، وأتاح لها ذلك فرصة للاحتكاك بالخارج واكتساب الخبرات .

وتوافرت فى تلك الفترة عدة عوامل تضافرت لخلق بداية قوية للباليه المصرى قلما تتوافر لراقص باليه ، وتمثلت فى إشراف الدولة واحتضانها للتجربة من خلال كافة المؤسسات المعنية ، وتوفير الإمكانيات المادية اللازمة ، والرعاية للتلاميذ صحيا وتعليميا وتدريبيا ، وتوافر الخبرة الممثلة فى الخبراء السوفييت ، ووجود دار الأوبرا بإمكانياتها الكبيرة ، مما ساعد على نجاح العروض والتفاف الجمهور حول التجربة .

أما عن النظام المتبع فى تدريس الباليه فى الدراسة ، فإن التلميذ يلحق بالمدرسة من سن تسع سنوات وتستمر الدراسة تسع سنوات ، إلى نهاية المرحلة الثانوية يدرس التلميذ خلالها دراسة فنية بجانب المواد الدراسية المتبعة فى التعليم العام ، ويتخرج فى نهايتها راقص باليه محترفاً . فمهمة المدرسة إذن إعداد الراقص المحترف . أما المعهد العالى للباليه فهو للتزود بالدراسة العلمية المتخصصة من خلال قسمين بالمعهد : قسم التدريس ومهمته تخريج مدرسين للمدرسة ، وقسم الإخراج للتخصص فى إخراج وتصميم عروض الباليه . أما فرق الباليه فمنها الفرقة الطليعية للمعهد التابعة للأكاديمية ، والأداء فيها مرتبط بالعام الدراسى ، ثم الفرق المحترفة وهى التى يتم تشكيلها

لاستيعاب الخريجين ، وتمارس عملاً احترافياً ، وهى فرق ليس لها وجود ، سوى الفرقة التى تم تشكيلها فى الأوبرا فى العام الماضى فقط ، أى أن المعهد ظل على مدى ثلاثة وثلاثين عاماً بلا فرق لاستيعاب الخريجين من الراقصين ، وهؤلاء ظلوا طوال السنوات الماضية يعملون بالفرقة الطليعية ، مما خلق وضعا شاذاً فى الفرقة ، اختلطت فيه الهواية بالاحتراف وترتبت على ذلك مشاكل أساسية سيأتى الحديث عنها .

وراقص الباليه مثل اللاعب الرياضى ، يمارس الرقص عدة سنوات يكتسب خلالها المزيد من الخبرة واللياقة ، ثم يبدأ العدّ التنازلى مع التقدم فى العمر ، حيث يُبلغ متوسط عمر الراقص حوالى ٢٠ سنة ، إذا كانت الظروف مهيأة له تماماً ، ثم يعتزل بعدها أى فى حوالى سن ٣٢ سنة ، ويفترض بعد الاعتزال ان يتجه للعمل فى مجالات الباليه المختلفة مزوداً بخبرة الرقص ، كالتدريب والتصميم والإخراج والتدريس .

ومر الباليه فى مصر خلال سنوات السبعينيات بالعديد من الظروف والأحداث التى أثرت على هذا الفن بشدة ، ولم تكد أقدامه تثبت بعد بقوة فى أرض الواقع . ومن هذه الأحداث حريق الأوبرا عام ١٩٧١ . وكان وجودها أحد عوامل نجاح الفرقة بما توافر فيها من إمكانيات وتجهيزات ووجود جمهورها الذى التف حول التجربة ، وكان مهيأ لاستقبالها وانتشارها من خلاله ، وقدمت بعدها الفرقة عروضا بمسارح أخرى لكنها كانت تفتقد للإمكانيات والتجهيزات مثل مسرح البالون ، كما قامت الجماعات الدينية بحرق ديكورات العروض قبل تقديمها بقاعة جامعة القاهرة . ومن الأحداث التى أثرت بشدة على مسار الباليه ، وهو ما جرى أثناء تولى د . رشاد رشدى رئاسة الأكاديمية بعد إنشائها حين أصدر قراراً عام ١٩٧٦ بإنهاء خدمة الخبراء السوفييت بالأكاديمية ، ومنها معهد الباليه ، وذلك تمشياً مع الاتجاه السياسى السائد دون مراعاة مصلحة الدراسة ، إذ تم ذلك فجأة ، وفى منتصف العام الدراسى ، ودون وجود من يحل محل الخبراء ، وكان معظم خريجى الدفعات الأولى فى بعثات بالخارج ، والقلة الموجودة لم تكن معدة ، وليس لديها الخبرة ، فأصبحت المدرسة والمعهد بلا كوادر ولا خبرات .

أثناء تولى د . **رشاد رشدى** الرئاسة الأكاديمية أيضا ، قُدم عام ١٩٧٧ نص مسرحى هو (**عيون بهية**) من تأليفه ، ومن أجل تقديم هذا العرض أصدر قراراً بإلغاء الموسم الفنى لفرقة الباليه . كى يتفرغ الراقصون للمشاركة فى المسرحية ، وكان ذلك على حساب فن الباليه الذى يستلزم استمرارية العروض ، حتى لا يتأثر مستوى الراقص . وصاحبت ذلك ظاهرة خطيرة استشرت فيما بعد ، هى الطفرة فى أجور الراقصين عما كانوا يتقاضونه فى الفرقة ، إذ دفعت هذه الظاهرة الراقصين فيما بعد للعمل فى المسارح وبرامج التليفزيون والملاهى مقابل أجور مرتفعة لا تقارن بأجور الفرقة ، فضلا عن أن هذه الأعمال لا تتطلب مجهوداً مثل التدريب الشاق والإعداد الذى يستلزمه فن الباليه .

وأدت هذه المقدمات الى هجرة عدد كبير من أفضل راقصى الباليه إلى أوروبا وأمريكا ، حيث حققوا هناك نجاحاً كبيراً لوجود فرص لا تتوافر لهم هنا ، وكان ذلك أيضا خسارة كبيرة للباليه المصرى .

وأثرت هذه العوامل مجتمعة على الفرقة وأدت إلى انكماشها خاصة بعد حريق الأوبرا ، فاحتضنت الأكاديمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرقة حتى تتم تهيئة الظروف لتكوين فرقة محترفة ، واندمجت فرقة باليه القاهرة مع الفرقة الطليعية ، أى الدارسين مع المحترفين ، واختلطت أهداف الاحتراف بأهداف الدراسة ، ولأن المشرفين على الفرقة هم أساتذة المعهد العالى وهم فى الوقت نفسه الذين يقومون بالتدريس فى المدرسة فقد اختلطت الأهداف فى كل منها ، وتداخلت السياسات وتضاربت ، وأصبح التلاميذ يُدفعون للعمل الخارجى عن طريق أساتذتهم الذين يتحكمون فى مصيرهم .

ومع زيادة التراكم فى هذه المشاكل اختلفت وجهات النظر بين الأساتذة المسئولين فى معهد الباليه ، وترى د . **ماجدة عز** عميدة المعهد حالياً أن العيب ليس فى نظام التدريس ولكن فى عدم استثمار نتائج سنوات الدراسة وتتويجها من خلال غياب الفرق المحترفة لاستيعاب الراقصين ، وهناك أمل الآن بعد إنشاء فرقة الأوبرا فى أن لا تهرب العناصر الجيدة للبحث عن فرص فى الخارج ، ويؤكد د . **عادل عفيفى** رئيس قسم التدريس ، وجهة النظر نفسها ، وهى أن سبب هذه المشاكل ليس فى نظام التدريس وإنما فى ضرورة وجود أماكن مناسبة للعرض ، وهذا ما تحقق بعد إنشاء الأوبرا .

ويقول د . **عصمت يحيى** الأستاذ بقسم التدريس إن مشكلة الباليه بدأت بمفاجأة إنهاء خدمة الخبراء السوفييت : إذ كان ينبغى أن يتم ذلك تدريجيا على مراحل وتسبقه خطة إعداد للكوادر التى تحل محل الخبراء من خلال رؤية يتم على أساسها تطوير الباليه والحفاظ على مستوى الباليهات الكلاسيكية ، مع الاهتمام بالمنح والبعثات للاطلاع على أحدث ما وصل إليه الباليه من تطورات فى الشرق والغرب ، كذلك فإن انعدام الرعاية فى المدرسة أثر على مستوى الراقصين ، ووصل الأمر إلى درجة أنه لم تكن هناك عربات لنقل التلاميذ من المناطق البعيدة مما جعل القبول بالمدرسة يقتصر على الأحياء القريبة .

وتتحدث د . **ماجدة صالح** ، أول من تولى عمادة المعهد من بين خريجيه ، من خلال خبرتها ، فتقول : أصابنى الذهول إثر عودتى بعد أحد عشر عاماً فى الخارج من التغيرات التى طرأت على المعهد ، سواء فى تغير القيم والتقاليد التى نشأنا عليها ، أو تدهور المعهد نفسه من إهمال للمرافق والصيانة ، فى قاعات التدريب والتجهيزات والورش ، وكأن هناك عدم استجابة متعمدة للمطالبة بإنقاذ الورش التى تقوم بتصنيع الملابس والديكورات ، حتى فى أبسط الأمور ، وأهمها مثلا إعداد أحذية الباليه **الضرورية فى أداء بعض الحركات الهامة ،** ولم يكن هناك أى تجاوب معى ، مما اضطرنى فى النهاية لتقديم استقالتى . وعن مشكلة العمل الخارجى للطلاب ، فترى د . **ماجدة صالح** أن ذلك قد حدث عندما ضحت فرقة الأكاديمية براقصين محترفين ، عندما تم دفع الطلبة إلى الأعمال الخارجية عن طريق أساتذتهم فى غياب فرقة محترفة خلال السنوات الماضية ، وعدم وجود صورة واضحة للمستقبل بالنسبة للطلبة مما يدفعهم للاستجابة للعمل الخارجى فى سنوات الدراسة لتأمين مستقبلهم ، ومشكلة بعض الأساتذة هى أن تلاميذهم أصبحوا ينافسونهم فى سوق العمل الخارجى ، وكذلك فأولياء الأمور يساهمون بدور فى ذلك بسعيهم وراء المكاسب المادية .

ويطرح د . **يحيى عبد التواب** الأستاذ بقسم الإخراج ، مشكلة الباليه فى إطار رؤية عامة فيقول : رغم ما أحاط الباليه من اهتمام الدولة فى المرحلة الأولى من عام ٥٨ إلى ٦٧ ،

فإن بذور الهزيمة كانت موجودة فى المجتمع ، مما يدل على أن الأشياء فى جوهرها لم تكن من الصلابة والتكوين السليم مما يجعلها تبقى لنفسها الاستمرار والتطور ، فلم يصاحب الاهتمام بالباليه وضع استراتيجية للتغيرات التى ستطرأ عليه ، وهى خطة لا يمكن أن يضعها أحد من خارج البلد ، فرغم ما قدمه الخبراء السوفييت ، فإن مهمتهم كانت فى إنشاء المدرسة ، ولم تستطع اللوائح والقوانين أن تستوعب هذه التغيرات فيما بعد ، هذا بالإضافة إلى الظروف المحيطة بالراقصين ، مثل عدم وجود ضمانات لهم بعد الاعتزال الذى يتم عادة فى سن مبكرة جداً عن سن المعاش .

ويثير د . **عبد المنعم كامل** رئيس قسم الإخراج بالمعهد ، والذى تولى الإشراف على فرقة الأكاديمية خلال السنوات الماضية ، ورئيس فرقة باليه الأوبرا حاليا ، جوانب أخرى للمشكلة فيقول : فى البداية كان هناك إقبال على المدرسة ، وكان ذلك أمراً هاماً لاختيار أفضل العناصر الموهوبة بين عدد كبير من المتقدمين . والآن قل الإقبال على المدرسة ، وقلت فرص الاختيار ، وهذا يؤثر بدوره على إمداد الفرقة بالعناصر الموهوبة ، وانصرف الراقصون إلى الدراسات العليا والحصول على الدكتوراه التى تستغرق عشر سنوات من عمر الراقصين ، ويؤثر على مستواهم ، لعدم تفرغهم . قلت له : لكنك أنت نفسك حصلت على الدكتوراه خلال سنوات الرقص ، وعملت أستاذا بالمعهد فضلا عن تولى مسئولية الفرقة ، فلماذا لم تتفرغ للرقص ؟ فأجاب : لأن البلد تريد دكتوراه ، وقد أجلتها حتى سن الثلاثين حيث لم يكن من سبيل للرقص سوى من خلال المعهد والفرقة التابعة للمعهد بعد حريق الأوبرا ، وهذا يستلزم الحصول على الدكتوراه ، ومعظم الخبراء السوفييت الذين درسنا على أيديهم لم يحصلوا على الدكتوراه ، ولقب بروفيسير حصلوا عليه بالخبرة . المشكلة لم تكن فى طرد الخبراء السوفيت ، ولكن فى سوء إدارة من تولوا بعدهم ، فقد تكالبوا على المناصب لاستكمال النصاب القانونى على حساب الرقص ، ووضعوا العقبات أمام المواهب الحقيقية ، فأصبح الراقصون يعتزلون فى سن مبكرة ، ولا تتعدى سنوات الرقص خمس سنوات ، يسعون بعدها للالتحاق بالجامعة لتأمين مستقبلهم . وإنشاء المعهد

ويمضى د . **أحمد جمعة** فى الحديث فيفجر أخطر قضية يواجهها ، وهى اشتغال التلاميذ ، الذى يهدد فن الباليه كله فيقول : فى البداية كان من المحظور على التلاميذ الاشتغال بأى عمل خارجى ، ونظراً لوقوع الطالب تحت سلطة الأستاذ فضلا عن الإغراء المادى ، فقد بدأ التلاميذ يتجهون للأعمال الخارجية على حساب التدريب الدراسى والتحصيل العلمى ، وبعض أولياء الأمور أصبحوا يحثون أولادهم على ذلك للتكسب من ورائهم .

وباعتبارك كنت مشرفا على المدرسة ، ما هى الإجراءات التى اتخذتها فى مواجهة ذلك ؟ فقال : من الذى يطبق اللائحة ؟ إن المسئولين عن تنفيذها هم أنفسهم الذين يدفعون التلاميذ للعمل ، ويقبضون من ورائهم . عميدة المعهد مثلاً ، بسبب المشاركة فى احتفالات أعياد الطفولة أو أى نشاط خارجى ، توقف البرنامج الدراسى حتى ولو كان ذلك ضد خطة الدراسة ، بدعوى الاشتراك فى الأعياد القومية . اكتشفت فى إحدى المرات أن أحد الأساتذة يأخذ بعض الطالبات للرقص فى **حفل عيد ميلاد شخصية سعودية** ، وتم التحقيق مع الطالبات

وفصلن لمدة أسبوع ، أما الأستاذ نفسه فلم يتم التحقيق معه ، كما اكتشفت أن أحد الطلبة كوّن فرقة **زفّة** . لقد فقدنا السيطرة على التلاميذ لأنهم يعملون تحت وصاية الأساتذة .

وبطرح القضية على د . **ماجدة عز** عميدة المعهد ، قالت : للأسف إن أولياء الأمور هم الذين يدفعون بأبنائهم إلى العمل بسبب تغير الظروف المعيشية وصعوبتها .

ولماذا لا تشترطون عليهم عدم مزاولة التلاميذ لأى عمل خارجى عند إلحاقهم بالمدرسة ، خاصة أن اللائحة تنص على ذلك ؟ فقالت : من الصعب اشتراط ذلك فى ظل الظروف الحالية ، فماذا نقدم نحن لهم من إمكانيات ؟ تلك عوامل لابد من وضعها فى الحسبان ، ونحن نحاول أن ننظم الأمور ، والمشكلة أكبر بالنسبة للطلبة الكبار الذين يعملون فى مجالات بعيدة عن الباليه ويتقاضون أجور محترفين ، أما التلاميذ الصغار فهم يعملون من خلال جهاز التليفزيون فى عيد الطفولة والاحتفالات والمناسبات القومية ، وهى فرصة لعرض نشاطهم من خلال جهاز إعلامى .

● وهل يخضع هذا النشاط للبرنامج الدراسى أم أنه منفصل عنه ؟

— نحن نغذى الأجهزة الإعلامية بنشاط الباليه عموماً ، لكن الأعمال الخارجية الأخرى ينبغى أن تكون بعلم المعهد ، ويتم الموافقة عليها حسب طبيعة النشاط نفسه .

ويتحدث د . **عصمت يحيى** ليصل بالمشكلة إلى مداها قائلاً : هناك نوعان من العمل الخارجى ، نوع يتم بعلم المعهد وعن طريق الأساتذة ، ونوع يتم بدون علم المعهد ، لكن ذلك ليس هو الفيصل فى الأمر . إن بعض الأعمال يتقاضى فيها التلاميذ اجراً ، والبعض الآخر يقبض فيه الأساتذة الأجر ولا يعطون التلاميذ شيئاً ، حتى أن أولياء الأمور هم الذين يحتجون على عمل أبنائهم بدون أجر . والأعمال التى يشارك فيها التلاميذ معى ، يتقاضون عنها أجراً ، فى البداية كنت أقوم بتنظيم عروض أعياد الطفولة وأعياد أكتوبر ، وكانوا يهاجموننى بدعوى أننى أشغّل الطلبة ، والآن أصبحت العميدة د . **ماجدة عز** تنظيم عروض أعياد الطفولة بعقد مع التليفزيون تعطى منه التلاميذ مبالغ تافهة . ومعظم العقود التى يتعاقد فيها الأساتذة للعمل فى المسارح أو غيرها ، يتم فيها الاستعانة بتلاميذ المدرسة ، والنتيجة تشتت جهود التلاميذ طوال العام لارتباطهم بأعمال خارجية ، وعدم تفرغهم للدراسة ، وزيادة نسبة الرسوب ، حتى أنه منذ ثلاث سنوات كانت نتيجة الثانوية العامة : **لم ينجح أحد** أى لم يوجد طلاب فى المعهد للدفعة التالية . وعموماً فأنا أدير مدرسة خاصة ، ولست محتاجاً للاستعانة بالتلاميذ فى الأعمال الخارجية ، لكن مادام المبدأ قائما فلن أستثنى نفسى منه ، وأنا أعطى التلاميذ أجراً لكن غيرى لا يعطى ، وأرحب تماماً بمنع التلاميذ من أى عمل خارجى بشرط أن يسرى ذلك على الجميع .

إلى هذا الحد تبدو والصورة مفزعة وخطيرة ، وكل ما حاولته هو نقل وجهات النظر والاتهامات المتبادلة بين الأطراف الذين يساهمون فى خلق هذا المناخ المتردى ، الذى يتم فيه تنشئة تلاميذ مدرسة الباليه ، والأمر الخطير المترتب على ذلك هو أن يتحول الاتجاه فى الالتحاق بالمدرسة من أولياء الأمور الذين يتوافر لديهم الوعى بالقيم الفنية الرفيعة لفن الباليه إلى نوعية أخرى من أولياء الأمور تحاول أن تستثمر أبناءها فى سوق الفن التجارى ، بحيث يصبح المعهد مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقت هو البديل لشارع محمد على . ومن المؤسف أيضا أن يتم ذلك تحت سمع وبصر المسئولين فى الأكاديمية ، والمصيبة الأكبر ألا يكونوا على علم بها ، وأن يتم ذلك على أيدى الأجيال الأولى من فنّانى الباليه ، الذين تربوا على القيم الفنية الرفيعة ، ولاقوا كل الاهتمام والرعاية ، فهم الذين يتولون المسئولية الآن داخل المدرسة والمعهد .

وهذا ينقلنا إلى قضية أخرى وهى أنه رغم صدور اللائحة وتطبيقها مع بداية هذا العام ، فلم تستطع أن تمنع الثغرات الموجودة حتى الآن ، بما يعنى أن الأمر ليس مرتبطاً باللائحة قدر ارتباطه بمن هم قائمون على تنفيذها ، مما يستدعى إعادة النظر فى العناصر التى تحاول خلق هذه الثغرات واستغلالها لمصالحهم الشخصية .

ماذا حققت اللائحة حتى الآن ، وما هى هذه الثغرات الموجودة ؟

يقول د . محمد بسيونى الأستاذ بالمعهد : أخذنا قراراً فى مجلس المعهد بمنع عمل الطلبة إلا مع الأساتذة ، مع أنه من المفروض أن يُمنع ذلك منعاً باتاً ، لأن الأساتذة أنفسهم من المفروض ألا يعملوا إلا بإذن من رئيس الأكاديمية ، ومعظم الأعمال الخارجية فى السوق ، كالمسرح مثلا ، يمكن لأى راقص أن يقوم بها ولا تتطلب راقص الباليه . والعمل الخارجى يرجع أساساً إلى عدم وجود فرق لاستيعاب الراقصين بعد تخرجهم ، وفرقة الأوبرا التى تكونت هذا العام لا تستوعب إلا أعداداً قليلة من الخريجين ، وبالتالى يتجه الباقون للعمل فى مجالات أخرى ، ويبدءون ذلك منذ سنوات الدراسة . وقد انفصلت الفرقة عن المعهد هذا العام ، وتم الفصل بين العمل الدراسى والعمل الاحتراف ، كذلك ينبغى الفصل بين المدرسة والمعهد العالى على وجه السرعة لأن تلاميذ المدرسة فى مرحلة الإعداد للرقص ، أما طلبة المعهد العالى والدراسات العليا فهم راقصون محترفون ، وذلك حتى يتم إنقاذ ما يمكن إنقاذه ، وألا يقتصر تقديم عروض المعهد على أساتذة بعينهم ، كذلك فالأعياد القومية وما يقدم فيها من عروض لا تستلزم الاستعانة بطلبة مدرسة الباليه . إذ يمكن للتلاميذ أن يقوموا به ، بل إننا لو قارنا طلبة المدرسة بطلبة مدرسة الباليه فى نادى الشمس لوجدنا أن طلبة نادى الشمس أفضل ، فهم يتلقون تدريبا أفضل وأكثر انتظاماً ، كذلك توجد لديهم إمكانات لا تتوافر فى المدرسة مثل القاعة المكيفة .

ويقول **صلاح الدين حفنى** المشرف حاليا على المدرسة : بعض الأساتذة للأسف لا ينفذون القانون أو اللائحة ، والأعمال التى يقومون بها فى الخارج بالاستعانة بالطلبة ليس لها علاقة بفن الباليه ، وهذا يؤثر على مستوى التلاميذ فضلا عن أن هذه الأعمال التى تتم بدعوى المشاركة فى مناسبات قومية يستغرق الإعداد لها معظم العام الدراسى فتكون على حساب الدراسة ، والعام الدراسى نفسه غير كاف فهو لا يتجاوز خمسة شهور تدريب ، عدا فترة الامتحانات ، والتلميذ يحتاج إلى فترة تدريب طويلة خلال العام لأنه فى الإجازة الصيفية ينقطع عن التدريب ، فيحدث ضمور فى العضلات ، ثم نبدأ مع بداية العام فى إعادة إعداده من جديد ، لذا لابد أن يكون التدريب موسميا من خلال برنامج محدد .

وتقول د . **علية عبد الرازق** وكيلة المعهد : بدأ هذا العام تطبيق اللائحة حيث يتضمن المنهج الرقص الحديث الذى سيبدأ مع المدرسة الجديدة ، وكذلك تكوين الفرقة الطليعية ووضع لوائح لها ، وستضم طلبة المدرسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمعهد العالى والدراسات العليا ، **باعتبارهم** طلبة ، كما بدأنا فى تنظيم **الدراسات** العليا بعد أن كانت **متوقفة** ، وفى مساعدة المعيدين على **تنظيم** أوقاتهم بين الدراسة والتدريس والرقص ، وهذا سوف يرتفع بمستوى الدراسة لوجود فنانين مثقفين ، وكذلك بدأنا بإصلاح المعهد وصيانته وإصلاح الورش التى ستعطى دفعة كبيرة لرفع مستوى المعهد . أما بالنسبة لعمل الطلبة فى الأعمال الخارجية ، فلا نستطيع أن نقول إنها توقفت ، وقد نشرت صحيفة الوفد منذ فترة قليلة ، أن عميدة المعهد اصطحبت الطالبات للرقص فى عيد ميلاد شخصية عربية بفندق ماريوت ، وفى رأيى لابد أن يُفصل أى طالب يمارس مثل هذه الأعمال ، حتى لو صُفِّىَ المعهد إلى النصف ، وأن يكون هناك تعهد من أولياء الأمور بعدم اشتغال أبنائهم فى أى عمل **خارجى** عند إلحاقهم بالمدرسة سوى فرقة الأوبرا ، فالعمل الخارجى يمكن لأى راقص عادى أن يؤديه ، ولا يحتاج إلى فن الباليه .

والغريب أن يعلن التليفزيون عن طلب راقصين تنطبق عليهم شروط المدرسة ، فى حين أنه يستطيع بإمكانياته أن ينشىء مدرسة ال اقصين حسب احتياجاته ، فإعداد راقص الباليه يتطلب مجهودا شاقا على مدى تسع سنوات ، وليس ذلك فى النهاية من أجل أن يقف ككومبارس خلف الراقصات والمطربات .

ويجب فى النهاية أن يقتصر نشاط الفرقة الطليعية على البرنامج الدراسى مع إقامة حفل فى نهاية العام، تتويجا لنشاطها ، وإعادة تكوين ريبرتوار الفرقة الكلاسيكى ، وتقديم العروض القديمة من خلال التليفزيون ، والغريب أنه لا يعرضها بدعوى أنها أبيض وأسود ، فى حين يقدم أفلاماً قديمة أبيض وأسود ، وكذلك يجب تطوير الرقص المصرى من خلال الارتباط بالأساطير الشعبية وإتاحة سفر الطلبة المتفوقين من **خلال جهاز الشباب ، وكل ذلك ستظهر آثاره بعد سنوات .**

وتقول د . **ماجدة صالح** : لابد أن يرفع الجميع أيديهم عن العمل الخارجى ، وبالنسبة لإعفاء هيئة التدريس فالمسألة تحتاج إلى تنظيم من خلال برنامج ملزم حتى يتفرغ الطلبة للتدريب الدراسى اليومى ، فعندما كنت عميدة منعت الطلبة من الاشتراك فى أعياد اكتوبر ، ولابد من إنقاذ المدرسة لأن المعهد بدون المدرسة لا دور له ، كذلك لابد من الاستفادة من الخبراء الأجانب الذين يأتون ويذهبون دون الاستفادة منهم .

ويقول د . **يحيى عبد التواب** رئيس لجنة تطوير اللائحة بالأكاديمية : لابد من الفصل بين المدرسة والمعهد ، وذلك أمر يحتاج إلى إعداد إدارى وفنى لأن وجود المدرسة فى أحضان المعهد أثر عليها سلبياً ، فلم يسمح بالتدريس فيها إلا لأعضاء التدريس **بالمعهد** ، وجعل القوانين التى تحكم أعضاء هيئة التدريس بالمعهد تؤثر عليها **سلبيا** ، كذلك فإن العمل فى المناسبات القومية يستنفد طاقة التلاميذ التى ينبغى أن توجه للدراسة ويتم على حسابها ، ونتجت عن ذلك حالة استعجال فى تقديم العروض بالعناصر البشرية نفسها سواء فى التصميم أو الإبداع ، ولذا يجب استخدام هذه العناصر بشكل **أفضل من خلال التنوع فى العروض التى تزيد الخبرة .**

هذه هى أهم المشاكل التى عملت على تدهور فن الباليه المصرى ، وهذه هى المقترحات التى يطرحها الأساتذة المتخصصون من أجل استنقاذ الموقف وتدارك الوضع المتردى ، فكيف تأخذ هذه المقترحات والحلول طريقها إلى التطبيق ؟ ! هذا هو السؤال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

◆ **حصاد الإبداع لعام ١٩٩١ فى المعارك الفكرية**

علاء عريبى

قضايا ثقافية .. بلا ساحة

ما هى القضايا الثقافية التى أثيرت العام الماضى على الساحة الثقافية ؟! سؤال فى غاية الصعوبة ، لو كان عن أهم إصدارات العام ، لكانت الإجابة فى غاية اليسر ؛ لكن — للأسف — السؤال يطالب : بالقضايا الثقافية ، بمعنى أوضح ، قضايا الساحة الثقافية ، ووجه الصعوبة ليس فى افتقارنا للقضايا . بل فى غياب الساحة عينها . الساحة الثقافية الحقيقية التى تفرز القضايا وتعمل على تحليلها ومناقشتها من خلال أطراف التحاور . الساحة التى تطرح هموم وآمال أفرادها . لو كانت هذه الساحة موجودة بالفعل ، لأعيد النظر فى تشكيل **إتحاد الكتاب** ولجان **الجوائز** ، وكل اللجان المعنية بالثقافة ، وأعطيت الفرصة لكل الأجيال إعلامياً . لو أن هذه الساحة موجودة لوُجدت متابعة نقدية حقيقية لأعمال المبدعين ولو أن هذه الساحة موجودة ما حاول البعض اغتيال **أحمد عبد المعطى حجازى ، وما انصرف بعض المشتغلين بالثقافة إلى الكتابة — فى منابرهم — عما يصبون إليه سياسياً ، وما تجرا البعض على مهاجمة كتاب مصر ومبدعيها . سأحاول مع ذلك قراءة بعض أهم القضايا التى أثيرت على الساحة الثقافية الشعبية وهى على حد متابعتى لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة .**

مدخل الحرافيش :

من أهم القضايا التى افتعلت افتعالا على الساحة الثقافية / الشعبية ، والتى أزاحت الغطاء عن رائحة كريهة . قضية الصفوة والحرافيش » . أو «صفوة — حرافيش » ، هكذا صيغت وأثيرت وانتشرت .. لمجرد أن **أحمد عبد المعطى حجازى** ذكر فى افتتاحية أعداد « **إبداع** » الأولى : « **المجلة لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر»** **وأضاف** : « **فالمبدعون فى كل أمة وجيل ، أفراد ، لكن هؤلاء المبدعين**

ARCHIVE

وهم الصفوة التى تجسد عبقرية الأمة .. فماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى لأوساط الناس وعامتهم فى هذه المجلة ؟، اقول — والقول لحجازى —: يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف الإبداع . هذه الجمل الواضحة والمباشرة ، تحولت إلى : « قدم حجازى تصنيفاً يقول : إن هذه المجلة تنشر للصفوة وليس للحرافيش ، ويبقى للحرافيش أن يقرأوها» .. وأضافوا —: ولم يوضح حجازى من هم « الصفوة ومن هم «الحرافيش» والشىء الوحيد الذى اعتقده وراء افتعال هذه القضية وتحويرها إلى هذا التصنيف الطبقى ، هو خوف البعض من عودة حجازى إلى مصر ؟ هذا البعض كان وراء دفع الشباب من المثقفين والصحفيين للهجوم على حجازى .

ومع أن هذه القضية انتهت ، ولم يفلح فيها فريق الهجوم فى النيل من حجازى ومع أنها كانت مفتعلة . إلا أننى أعتقد تماما فيما قاله «حجازى» فيها ، خاصة أن الساحة الثقافية محتشدة بالمدعين إبداعيا . الذين يزعمون كتابتهم للقصة والشعر والرواية والنقد ، والأمثلة كثيرة بمختلف الأجيال الأدبية — إن جاز المصطلح — ولو تناولنا الأعمال تناولا جديا ، أو حتى الأسماء المطروحة ، لن نخرج بأكثر من مبدعين أو ثلاثة فى كل جيل بل ربما نقف على واحد فقط . أما إذا قرأنا الأعمال ، أو بمعنى أوضح أعمال المدّعين لوقفنا على تشابه ورداءة يُبعدان عن الإبداع الحقيقى الذى يشمل — فى رأيى — التفرد فى التجربة والتعبير والبناء . وبغض النظر عن هذا لا أعرف لماذا نقدم دائماً — على اغتيال رموزنا ؟! ومن القضايا التى افتعلت — أيضا — افتعالا فجاً ، محاولة النيل — من مبدع موهوب مثل جمال الغيطانى ، واتهامه بالسطو على فقرات من كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس . ولو كان المنتفعون ، الذين استغلوا منابرهم للهجوم على الغيطانى فى أعماله ، قد فتحوا ساحة للتحاور حول ما يثيره ، لوقفوا على سلبيات أكثر من التى تناولها الغيطانى بصفحته ، خاصة فى ظل تفشى سرقة البعض — بشكل فردى وجماعى بدور النشر الخاصة — للتحقيقات القديمة .

اللجان الثقافية

بالطبع لم يكن أحد يتوقع أن يرفض صاحب الجيمات (حسن طلب) جائزة الدولة التشجيعية للأسباب التى ذكرها ، ولا حتى هو نفسه ، كان يتخيل أن يأتى عليه اليوم الذى يقول فيه للجائزة : لا .. ويتخطى فعل الرفض إلى صياغة بيان لتبرير رفضه .. فلماذا تقدم لها ؟! « سمعت — على حد قوله — من أحد أعضاء اللجنة ، أن هذه بداية طيبة لتقدير الشعراء الجيدين ، وعلينا ألا نعيق — حسب كلام العضو له — هذه البداية بمقاطعة المجلس .. ولذلك اشتركت» ولماذا ترفضها الآن ؟!

«لأن الرءوس عندما تتساوى ، لا يستفيد بذلك التساوى غير ضعاف الموهبة» ولم يكتف بذلك ، بل أكد : « لا يشرفنى أن أحصل على الجائزة التشجيعية فى الشعر ، فى الوقت الذى يكون فيه (...) هو المقدر شعرياً ، أى هو القدوة والنموذج » .. وربما كان لحسن طلب الحق فى رفضه ، وفى صياغة المبررات التى يراها لهذا الرفض ، لكن الحق أنه على صواب سواء فى مبرر التساوى ، بين شاعر مبدع وآخر مجرد عابر ، وبغض النظر عن مصداقية مبرراته من عدمها ، فبيان حسن طلب وتصريحاته ألقت الضوء على قضية فى غاية الأهمية ، هى

قضية أعضاء اللجان الثقافية والتى تحتاج بشكل جدى إلى الوقوف على بحثها ، وإعادة النظر فيها ولا اقصد لجنة بعينها ، بل سائر اللجان القائمة بالمؤسسات وغير القائمة ، **مثل لجان جوائز الدولة ، ولجنة الشاعر اليونانى كفافى** ولجنة منح التفرغ ، ولجان إجازة الأعمال الأدبية بالمؤسسات الحكومية .. لأن أغلب أعضائها غير قادرين - بالفعل - على استيعاب الحياة الثقافية فضلا عن تقييمها .. ومع أهمية هذه القضية ، فإن صمت المثقفين وإحجامهم عن المشاركة ، وربما عدم إتاحة الفرصة لهم إعلامياً ، جعلها تمر كغيرها مرور الكرام .

إشكالية الحركة النقدية

عندما أثيرت هذه القضية ، العام الماضى ، والأعوام السابقة ، وأعلن أغلب المثقفين ، خفوت الحركة النقدية وضعفها .. اعتقدت بسذاجة ، أن هذه المرة هى الحاسمة ، وأن الحوار سيشمل كل جوانبها ، لكن للأسف أخذت طريق غيرها إلى مأوى الكرام .. مع أننا لو تأملنا ما تفرزه هذه الحركة . سنجد النتيجة هزيلة .. ولكى نكون منصفين . فهناك بعض المحاولات ، ولكنها لم تستطع مواكبة الحركة الإبداعية مواكبة فعالة .. مما جعل بعض المبدعين دائبين على مهاجمة النقاد ، حتى بلغ الأمر بأحدهم فصرح : بأن مصر ليس بها نقاد ، وهو ما يثير الأسى .. لذلك لم نندهش كثيرا عندما قال أحد المثقفين العرب إن مصر ليس بها ثقافة بل فيها سعاد حسنى ومع أن هذا المثقف العربى يعلم إمكانية المبدع المصرى الحقيقية ، إلا أنه كان صادقاً بسبب الحالة التى وصلت إليها الساحة الثقافية المصرية ، خاصة الثقافة الهشة التى تُصدر إليهم .

إن غياب حركة النقد وضعف اللجان الثقافية وغياب إتحاد الكتاب وإلحاح وسائل الإعلام على هوامش الحياة الثقافية . وانشغال دور النشر بإصدار أعمال لا تمثل حركة الإبداع الحقيقية ، كل هذا كان من الملامح البارزة للحياة الثقافية عام ١٩٩١ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد صالح شلبل

« موسى » ..
هل هو « اخناتون » ؟

لعل القارىء الكريم لا يزال يذكر الضجة التى أثارها « **أحمد عثمان** » فى الأوساط الصحفية والأثرية عام ١٩٨٧ ، حين أصدر كتاباً بعنوان (**غريب فى وادى الملوك**) . يزعم فيه أن الكاهن المصرى « **يويا** » هو النبى العبرى « **يوسف** » ، وقد عاد « أحمد عثمان » ليصدر فى العام الماضى كتابا باللغة الإنجليزية صدر فى لندن بعنوان : (**موسى فرعون مصر** Mosoes Pharaoh of Egypt) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبدو أن المؤلف استلهم كتابا وضعه « **سيجموند فرويد** » عام ١٩٣٧ بعنوان : (**موسى والتوحيد** Moses & Monotheism) ، وردت فيه عبارة مترجمة عن التوراة تعنى : (اسمع يا إسرائيل . الرب إلهك واحد Schema yisrael Adonai Elohema Adonai Echod) .

ولأن حرف D فى المصرية القديمة يساوى حرف T وحرف E يساوى حرف O ، فإن كلمة Adonai ، بعد حذف المقطع الصوتى الأخير الزائد ai ، ستتحول إلى كلمة (Aten) المصرية ، وبالتالى تصبح ترجمة العبارة السابقة على النحو التالى :

(اسمع يا إسرائيل ، إلهك أتون هو الإله الواحد)

وإذا صحت هذه الترجمة ، فسوف يصبح منطقيا أن يكون « إخناتون » هو بعينه « موسى » .

ومن السهل أن نتبين وجه القصور في حجج « أحمد عثمان » ، فالتشابه بين نشيد « أخناتون » والمزامير ، معروف ومدروس من قبل كثير من علماء المصريات .

أما الحجج التاريخية التى يسوقها « أحمد عثمان » ، فهى جميعا قابلة للتفنيد ، وبعضها ظاهر الضعف ومخالف لما اتفق عليه أغلب العلماء المتخصصين ، ففى حين يقول هؤلاء العلماء بأن الفترة التى قضاها بنو إسرائيل فى مصر تقدر بنحو ٤٣٠ عاماً طبقا لمصادر العهد القديم ، وبأن فرعون الاضطهاد هو « رمسيس الثانى » وفرعون الخروج هو « مرنبتاح » ، يجادل « أحمد عثمان » فى صحة هذه الحقائق اعتمادا على أن الرقم (٤٣٠) لا ينبغى أن يؤخذ حرفيا ، ويستخدم النتائج التى توصل إليها فى كتابه السابق : (غريب فى وادى الملوك) ، وهى نتائج سبق أن رفضها العلماء المتخصصون ، لكى يجعلها مقدمات تؤدى إلى نتائج جديدة ، ويصل فى النهاية إلى أن « حور محب » هو فرعون الاضطهاد ، أما « رمسيس الأول » فهو فرعون الخروج ، ذلك أن « مرنبتاح » وهو شيخ طاعن فى السن ، لا يستطيع أن يقوم بكل تلك الحروب المذكورة فى لوحة بنى إسرائيل .

ويستغل المؤلف ما يحيط بشخصية « إخناتون » من غموض ، سواء فيما يتعلق بمكان ميلاده وزمانه ، أو بنهايته بعد انهيار حكمه فى (تل العمارنة) ، ومن أجل أن يصل إلى النتيجة التى يريدها ، يلوى عنق الحقائق التاريخية والجغرافية ، فيوحد بين مدن ثلاث هى (أواريس — بررعمسيس — ثارو) ، لكى يتيسر له فى النهاية أن يجعل (ثارو) هى موطن الإسرائيليين التى ولد فيها موسى/أخناتون ، غير أن عالم المصريات « جاردنر » كان قد حدد موقع هذه المدينة فى غرب طيبة .

ومن المعروف أن « أخناتون » حكم لفترة ١٧ عاما ثم اختفى بشكل غامض ، ولكن « أحمد عثمان » يجادل محاولا إثبات أن « أخناتون » عاش بعد هذا العام ، معتمدا على بطاقة هيروغليفية من (تل العمارنة) مسجل عليها رقم اختلف علماء المصريات فى قراءته ، هل هو (١١) أم (٢١) ؟ وبالطبع يختار « أحمد عثمان » القراءة الثانية ، لكى يزعم بعد ذلك أن « أخناتون » عاش فى سيناء فى السنوات الأربع بين ١٧ و ٢١ ، مستندا على أقوال غير منشورة لعالم المصريات « بندلبرى » .

ويصل التناقض إلى ذروته ، حين يستخدم اللوحة التى عثر عليها عالم المصريات الكبير « فلندرز بيترى) فى سيناء ، والتى يقول فيها الفرعون « رمسيس الأول » عن نفسه إنه « حاكم كل ما يشمله آتون) . وإذا ما علمنا أن المؤلف يعتبر « رمسيس الأول » هو فرعون الخروج ، لأصبح التناقض ماثلا فى أن الفرعون الذى طرد الإسرائيليين وزعيمهم « إخناتون/موسى » ، هو نفسه الذى يناصر الإله (آتون) — إله التوحيد الإخناتونى — ويحكم باسمه !

إن نتائج « أحمد عثمان » فى هذا الكتاب تقوم على غير أساس علمى ، وتعتمد بشكل مبالغ فيه على (العهد القديم) ، ولا يمنعنى ذلك من الاعتراف بمقدرة المؤلف الفائقة على إنشاء الحبكة المقنعة والتشويق المثير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

مجـــدى الـــبدر

الباز وعكاشة والفقى حوارات ساخنة فى ليالى رمضان

فى إطار اللقاءات الفكرية والفنية التى تعقدها هيئة الكتاب سنوياً مع مطلع شهر رمضان الكريم ، أقيمت ثلاث ندوات هامة وأساسية التقى فيها حشد كبير من رجال الفكر والفن مع ثلاث من الشخصيات المصرية البارزة هم د . **مصطفى الفقى** سكرتير الرئيس مبارك لشئون المعلومات ، و**أسامة أنور عكاشة** الكاتب التليفزيونى والقاص والروائى ، و د . **أسامة الباز** وكيل أول وزارة الخارجية ومدير مكتب الرئيس للشئون السياسية .

خلال الندوة الأولى مع د . الفقى ، التى أدارها الدكتور **سمير سرحان** رئيس هيئة الكتاب وحضرها مجموعة كبيرة من رجال الفكر والمثقفين .. ركز د . **الفقى** على أربع مشكلات أساسية ، أولها مشكلة التطرف الدينى وثانيها مشكلة حلايب وثالثها دور المثقفين وأخيرا تناول علاقة مصر بالقوى العالمية الأخرى والصعود والهبوط فى مراكز القوى الدولية . وقد طرح فى بداية حديثه إشكالية نظرية أكد من خلالها على أهمية النظرة الشاملة للأحداث الحالية ، وأشار إلى صعوبة التنبؤ السياسى فى ظل التناقضات التى يعيشها العالم .

ورداً على سؤال من أحد الحاضرين عن إمكانية مساعدة مصر للعراق ولمّ الشمل العربى ، قال د . **الفقى** إن مشكلة العراق معقدة ، ولكن مصر لا تستطيع تقديم يد العون نظراً لاستمرار القيادة المسئولة عن أزمات هذا الشعب ، وعودتها لمعظم الشعارات المغالطة ، واعتقادها فى نصر مزعوم وأعداء وهميين ، ورفضها للشرعية الدولية .. وحول ما أثير عن نشر إسرائيل لمرض الإيدز فى مصر قال : هذه قضية دعائية فقط ، ونفى تماماً إقدام إسرائيل على هذه المحاولة .. ونفى كذلك ما أشيع حول إقدام اسرائيل على بناء سدود على أعالى نهر النيل فى اثيوبيا ، وأكد على أن منطقة الشرق الأوسط قد تأثرت بالأحداث الدولية أكثر من غيرها ، خاصة أن فصول الرواية لم تكتمل بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورداً على سؤال عن مشكلة حلايب والحدود بين مصر والسودان قال : إن مصر ليست خائفة من المد الإيرانى فى السودان ، مشيراً إلى أن مشكلة حلايب ستحل فى أقرب وقت بالحوار ، فالخريطة الجغرافية المصرية لا يمكن التشكيك فيها .

وعن الأزمة الليبية قال إن هذه الأزمة مستمرة منذ سنوات ، ولكن بعد اختفاء الاتحاد السوفيتى بدأت أمريكا فى ترويض من ترى أنه معاكس لمصالحها فى العالم وساعدتها بعض الأخطاء من القيادات وأدى ذلك إلى تراجع البعض عن مواقفه السابقة ، وبدا الأمر كأنه اعتذار . ورداً على سؤال آخر قال إن الصراع العربى الإسرائيلى قد تأثر بالأحداث الأخيرة ، وللأسف فإن التأثير كان سلبياً على الجانب العربى وإيجابياً على الجانب الإسرائيلى ، ونفى أن تكون اتفاقية كامب ديفيد قد قيدت حركة مصر ، وركز د . **مصطفى الفقى** على أن قيمة مصر تكمن فى تسليمها بالأسلوب الحضارى فى التعامل ، والاعتراف بسيادة القانون والشرعية الدولية .

وعن دور المثقفين المصريين قال إن دور المثقفين منذ ٢٣ يوليو ، حتى الآن ، لم يكن على المستوى الذى تنتظره منهم مصر ، أو ينتظره العالم الثالث ، وسخر من كل الذى يطالب بإعطاء المثقفين أولوية وأدوارا متميزة قائلاً : إن الدور لا يعطى ، ولا يمكن تكثيف القوى الأخرى حتى يتفضل المثقفون بملء الفراغ .. المهم قبل الدور نقاء المثقف وانتماؤه .. وقد علق الشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** على ما قاله د . **الفقى** موضحا أن كثيرين اضطروا لأن يكونوا مبررين وموافقين وذيولا للسلطان منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن ، وأنه لا يمكن أن يلقى كل اللوم على المثقفين وحدهم . وقد كانت المناقشة التى دارت بين الشاعر حجازى والدكتور **الفقى** موضوعا لبعض التعليقات الصحفية التى فسرت كلام **الفقى** تفسيرا غير دقيق ، فقالت إنه هاجم المثقفين المصريين وأن الشاعر **حجازى** رد عليه .

والحقيقة أن الدكتور **الفقى** لم يهاجم المثقفين المصريين ، بل أشاد بدورهم ، وإن كان قد لاحظ أن هذا الدور تراجع فى المراحل الأخيرة ، وهى ملاحظة صحيحة تدل على حرص الدكتور **الفقى** على دور الثقافة والمثقفين ، أما تعليق الشاعر **حجازى** فكان لتوضيح الأسباب الموضوعية لتراجع دور المثقفين ، دون إنكار حقيقة هذا التراجع .

فى الندوة الفنية التى استمرت لأكثر من ثلاث ساعات وحضرها المؤلف **أسامه أنور عكاشة** وابطال مسلسل ليالى الحلمية **صفية العمرى** ، **محسنة توفيق** ، **سيد عبد الكريم** ، **شوقى شامخ** ، **إبراهيم يسرى** ، **محمد متولى** ، **عهدى صادق** ، **تركزت المناقشة حول ثلاث قضايا أساسية ابرزها قضية الرقابة ، وظاهرة التطرف الدينى ، ثم مهاجمة فترة الرئيس الراحل عبد الناصر** ، ومغازلة السلطة فى فترة الثمانينيات التى تعرضت لحكم الرئيس **مبارك** .

الرقابة ورداً على سؤال وجهه أحد الحاضرين إلى المؤلف شخصياً عن دور الرقابة فى أعماله وبخاصة ليالى الحلمية . قال : الحديث عن الرقابة ذو شجون فرقابة التليفزيون تمارس عملها من منظور الأمن السياسى والقائمون عليها ملكيون أكثر من الملك ، وأعتقد أن رقابة المصنفات أكثر تحضراً من رقابة التليفزيون التى تسير على مبدأ الباب اللى يجيلك منه الريح .. وعن الجزء الرابع بالذات ، لم تتدخل الرقابة بالشكل

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

السافر الذى حدث فى الجزء الثالث ، الذى يصح وصفه بالمذبحة الرقابية ففى الجزء — الجزء الرابع — اعتمدت على وعد من **صفوت الشريف** بعدم التدخل المخيف من جانب الرقابة وفعلاً استطعنا أن ننجو من براثنها إلا من بعض المشاهد القليلة والحساسة للغاية .

ورداً على سُؤال عن سبب استبدال **إلهام شاهين** مكان آثار الحكيم لكى تلعب دور زهرة فى الجزء الرابع بالذات . أجاب **عكاشة قائلاً** : آثار الحكيم هى التى رفضت استكمال المسلسل لأسباب عائلية ، وطلبت منى أن أبحث عن أى مبرر درامى لإنهاء شخصية زهرة فى الجزء الرابع ، فهل من المعقول أن أتحول إلى كاتب أحوال شخصية يكتب حسب رغبة الممثلين .. وعن بروز ظاهرة التطرف فجأة فى الجزء الرابع دون مبررات سابقة لها قال **عكاشة** : إنه حقيقة واقعة ، وإن شباب هذا الجيل واقع فى مأزق كبير بسبب مشاكله التى تدفعه إلى طرق غير محسوبة .. لذلك أطالب بترسيخ إحساس المواطنة المصرية لدى شبابنا .

ورداً على سؤال وجه للفنان سيد عبد الكريم عن شخصية زينهم السماحى وتأثيرها الدرامى على الأحداث قال : هذه الشخصية تعد من أساسيات هذا العمل الكبير — ليالى الحلمية — ورغم اختفائها فى الجزء الرابع إلا أننى اعتقدت أن « السماحى » موجود بشكل أو بآخر طوال عرض المسلسل . تحدثت كل من **صفية العمرى** عن شخصية نازك السلحدار وعن فهمها ووعيها للأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية المركبة التى تحتاج إلى مجهود مضاعف فى أدائها وتجسيدها ، وكذلك شرحت الفنانة **محسنة توفيق** موقفها من خلال شخصية « أنيسة » التى قامت بأدائها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى التى عمقت فيهم روح الوفاء والانتماء والوطنية .

كان أهم ما يميز ندوة الدكتور « **أسامة الباز** » هو وقوفها على قضية هامة للغاية ، هى قضية النظام العالمى الجديد وأثره على مصر والمنطقة العربية هذا إلى جانب أنها ضمت حشداً كبيراً من رجال الفكر والأدب والفن إلى جانب الجمهور الكبير . وقد شارك فيها نخبة من المفكرين المصريين ، أبرزهم **لطفى الخولى ورجاء النقاش وممدوح الللتاجى** والشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق حسنى** وزير الثقافة ، وقد أدار الندوة الدكتور **سمير سرحان** . تركزت الندوة حول ملمحين أساسيين للنظام العالمى الجديد أولهما أنه نظام غير احادى القطب كما يتصور العديد من الناس ، وثانيهما تراجع أهمية القوة العسكرية ، رغم أنها ستظل موجودة ، وتصبح القوة الاقتصادية والثقافية فى الصدارة .

فى البداية أشار د . **أسامة الباز** إلى حقيقة هامة مؤداها أن النظام العالمى الجديد لم يتبلور حتى الآن فهو لم يزل فى مرحلة المخاض ، وإن البعض يخطىء حين يظن أن دولة واحدة هى المحتكرة لهذا النظام وقد أشار د . **أسامة** إلى أن التغيّر فى العالم يرجع إلى عدة عوامل مختلفة ، أهمها تغير ظروف العالم نفسه — مثل ثنائية الشرق الشرق/الغرب الغرب بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — ثم سباق التسلح الرهيب الذى لازم ذلك . ثم التغير الأخير الذى نجم عن تخلى الاتحاد السوفيتى عن امبراطوريته .

رد د . **أسامة** بناء على تساؤل تلقاه من أحد الحاضرين حول أمريكا وتأثيرها فى الشرق الأوسط . قائلاً : إن الدور الذى قامت به الولايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتحدة فى أزمة الخليج لم يكن دوراً انفرادياً ، وإنها لم تكن قادرة وحدها على تحقيق هذه المهمة ، وإنما كان هناك اتفاق بينها وبين معظم دول العالم لإنهاء الاحتلال العراقى للكويت .. وأشار كذلك إلى أن أمريكا لم تتخذ قرارها إلا بعد مؤتمر القمة العربية يومى ٩ ، ١٠ اغسطس عام ١٩٩٠ م وأكد أنه لولا الموقف العربى ، وموقف مصر بالذات ، ما استطاع الرئيس بوش تعبئة أمريكا ؟ والعالم كله للقيام بمهمة تحرير الكويت ، وعن مستقبل النظام العالمى الجديد ، قال إن أوروبا الموحدة ستكون هى القطب الأول بسبب ما تملكه من قوة اقتصادية وحضارية ، وأن المانيا الموحدة ستكون القاطرة التى تجر العجلة الأوربية ، وإن اليابان ستكون القوة الثالثة ، والقوة الرابعة ستكون روسيا الاتحادية ، أما القوة الخامسة فستتركز فى شرق آسيا ، تحديداً فى الصين .

وبعد انتهاء حديث د . **أسامة** قام مجموعة من المفكرين المصريين بطرح تصوراتهم تجاه النظام العالمى الجديد وعن دور مصر فى هذا النظام تساءل الشاعر احمد عبد المعطى حجازى عن مستقبل إسرائيل فى النظام العالمى الجديد . ثم ألقى السياسى الكبير **لطفى الخولى** سؤالاً عن مبدأ الاعتماد المتبادل فى المجتمع الدولى وما يحدث الآن من أن المجتمع الدولى يتدخل فى قضايا كانت تعتبر من القضايا الداخلية ، ثم تساءل الناقد والكاتب الصحفى **رجاء النقاش** عن أهمية الثقافة فى النظام العالمى الجديد ، وبعد أن أجاب د . الباز عن كل هذه التساؤلات اختتم حديثه قائلاً : إن إسرائيل سوف تقل أهميتها فى النظام العالمى الجديد ، وإن تصبح لإسرائيل قيمة عسكرية فى ظل عدم المواجهة بين الشرق والغرب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسماعيل صبرى

كاليجولا «العربى» فى الكوميدى فرانسيز

توجه باريس فى الموسم المسرحى الحالى تحية خاصة للكاتب الروائى والمسرحى **البير كامى** (١٩١٣ – ١٩٦٠) فتعرض مسرحيته **«كاليجولا»** فى مسرحين اثنين فى وقت واحد ، مسرح **الكوميدى فرانسيز** العريق فى أول إخراج مسرحى للمخرج السينمائى المصرى **يوسف شاهين** ، ومسرح **«الماتوران»** بالعاصمة الفرنسية كذلك

«وكامى» الذى ولد **بالجزائر** كان قد فقد والده المزارع فى معركة المارن الشهيرة فى بداية الحرب العالمية الأولى مما اضطره إلى الانتقال مع والدته **الإسبانية** الأصل إلى العيش فى أفقر أحياء المدينة . وكان «كامى» يعشق فى هذه الفترة هوايتين : الرياضة التى كان يمارسها بانتظام وأعطته قوة احتمال كبيرة رغم إصابته بمرض السل ، والمسرح الذى خصص له الجانب الأكبر من وقته بعد أن أنهى دراسته الفلسفية بجامعة **الجزائر** فكون فرقة مسرحية كان يعد ويؤلف لها النصوص . وكانت قصته الأولى **«الغريب»** ودراسته الفلسفية **«أسطورة سيزيف»** قد دفعتا به إلى الشهرة ومكنتاه من تبوّأ مكانة عالية فى عالم الأدب الفرنسى . وقد تجول فى انحاء كثيرة من العالم ثم توجه إلى باريس فى عام ١٩٤٣ وانضم لحركة المقاومة ضد الاحتلال النازى وفى عام ١٩٥٧ بعد النجاح العالمى لقصته **«الطاعون»** حصل على جائزة نوبل للآداب . لكنه لقى مصرعه فى حادث سيارة فى عام ١٩٦٠ وهو فى السابعة والأربعين من عمره .

وقد اكد «كامى» مراراً حبه للمسرح وأهميته بالنسبة له كفنان وككاتب . يقول : **إن القليل من القيم الأخلاقية التى اعرفها تعلمتها فى ملعب كرة القدم وعلى خشبة المسرح اللذين سيبقيان جامعتى الحقيقية»** ، ويقول مرة أخرى **«إن البناة والعاملين فى ورش الرسم الجماعى فى عصر**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضعه كامبراطور يمتلك قوة لا حدود لها ، فهو يتربع على عرش أقوى امبراطورية فى العالم . ولكنه يشعر رغم ذلك بالأسى والحزن ، فهو يريد أن يمتلك الكون ليجعل المستحيل حقيقة . يطمح إلى احتلال القمر ، وإلى مزج السماء والبحر وإلى اكتشاف أسرار الموت .. وبما أن الحياة جنون مطبق فإنه سيحكم بجنون . ويقلق جميع من حوله عليه ، **هيلكون** أمين سره ، ، **سيبيون** صديقه ، **كاسونيا** عشيقته ، لكن **كاليجولا** يعمل على تدمير كافة القيم . ويبدأ بإصدار أمر بأن يقوم كل الأثرياء بكتابة وصاياهم بإعطاء كل أموالهم وأملاكهم للدولة ثم يحكم بقتلهم وفقا لاحتياجات الخزانة العامة ، غير أن التمرد يتأجج بين أعضاء مجلس الشيوخ ويفهمهم «**شيريا**» الشيخ الذى يتزعم المؤامرة ضد الامبراطور أنه يجب اللجوء إلى الحيلة وترك **كاليجولا** يذهب إلى أقصى ما يستطيع الذهاب إليه حتى اليوم الذى «يكون فيه وحيداً فى مواجهة امبراطورية مليئة بالموتى وأقارب الموتى » وهو ما يتحقق بالفعل حيث يحول الامبراطور أعضاء مجلس الشيوخ إلى عبيد ويقتل ابن **ليبدوس** وعندما يفزع الأخير للنبأ يأمره بأن يضحك إذا كان يريد الإبقاء على حياة ابنه الثانى ، ثم يتنكر كاليجولا فى ملابس إلهة الحب فينوس ويأمر أعضاء مجلس الشيوخ والجماهير الرومانية أن تعبده ، وفى هذا الوقت يحث «**شيريا**» صديق **كاليجولا** الحميم — **سيبيون** — للانضمام إلى المتآمرين . ويعلم **كاليجولا** أن هناك مؤامرة للفتك به ويتحدث إلى **شيريا** الذى لا يخفى أنه يريد التخلص منه ، غير أن **كاليجولا** يدمر الأدلة التى كانت بحوزته على أن يكون حراً ، حراً حتى من الحب والصداقة ، فينهى صداقته مع **سيبيون** عالماً بأنه سيقتل على يديه ، ثم يقتل عشيقته كاسونيا دون سبب قبل أن يغتاله أعضاء مجلس الشيوخ الذين شارفوا بدورهم حافة الجنون .

«**وكاليجولا**» رغم أنها عرضت للمرة الأولى على مسرح **هيبرتو** فى عام ١٩٤٥ حيث قام الممثل الفرنسى الشهير جيرار فيليب بتجسيد شخصية **كاليجولا** ـ وكانت الحدث الثقافى الأول فى ذلك العام — فإن كتابتها بدأت فى عام ١٩٣٨ ، وهى تعكس هذه الحقبة المضطربة الأحداث «**فالعالم كما هو غير مرض**» . غير أن الحل الذى يطرحه **كاليجولا** غير مرضٍ بدوره فهو يرفض الصداقة والحب والتضامن البشرى الطبيعى والخير والشر ، ويتمرد على القدر . غير أن خطأه — وفقا **لكامى** هو أنه أنكر البشر فلا يمكن للإنسان أن يدمر الآخرين دون أن يدمر ذاته ولهذا فإن كاليجولا يصنع الفراغ من حوله ولكنه منطقى مع نفسه لأنه يسلح هؤلاء الذين سيقتلونه فى النهاية ، إن **كاليجولا** وعلى حد تعبير **كامى** هى قصة «انتحار فائق Suicide superieun إنها أكثر القصص إنسانية وأكثر الأخطاء مأساوية ، فالامبراطور الشاب قرر أن يكون مخلصا لنفسه خائنا للبشر ، وقد قبل بالموت لأنه أدرك أنه لا يوجد إنسان يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده أو أن يكون حراً على حساب الآخرين .

وكامى يؤمن أن عشق المستحيل يشكل بالنسبة للكاتب الدرامى مادة للدراسة مثله مثل الطموح المدمّر والخيانة . وكان هدفه عندما كتب «**كاليجولا**» أن يبرز عشق المستحيل فى «عنفوانه ويجسد جرائمه ، ويبرز فشله المحتوم» .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

النهضة قد عرفوا هذه النشوة التى يشعر بها من يعملون معا فى عرض مسرحى » .

وهو يرى أن المسرح قد أنقذه من خطر التجريد الذى يهدد كل كاتب : «إننى أحب هذه المهنة التى تجبرنى على أن أدرس نفسية الشخصيات فى نفس الوقت الذى أهتم فيه بمكان مصباح ، أو آنية زهور ، أو تفاصيل ملابس أحد الممثلين ، أو شكل أحد الصناديق المستخدمة فى الديكور أو وزنه .. إذ البدء بديكور ثقيل يتضمن قطعاً من الأثاث تعكس الواقع ، ثم نرتفع تدريجيا إلى منطقة أكثر علواً ، وأقل تجسداً فى المادة .. أليس هذا هو تعريف الفن نفسه ؟ ليس الواقع بمفرده ، أو الخيال بمفرده ولكن الخيال من خلال الواقع » .

غير أن «**كامى**» ليس من هؤلاء الذين يرون المسرح كغاية جمالية وفنية فى حد ذاته ، فهو وسيلة ومكان لتنفيذ فكرة محددة تدور حول الطريقة التى يعيش بها البشر معاً ، فمع مسرحية «**سوء تفاهم**» ومسرحية «**كاليجولا**» فإن «**كامى**» يستخدم تكنيك المسرح لتجسيد الفكر الذى حوته رواية «**الغريب**» ودراسته الفلسفية «**أسطورة سيزيف**» فى البداية .

وقد قادته الصحافة إلى المسرح عندما كان الفكر يريد أن يتحول إلى حركة تتدخل فى سير العالم عن طريق الكلمة ، وقد حلم «**كامى**» لفترة طويلة بأن يكتب مسرحية تراجيدية فى وقت كان يرى فيه أن العالم يتسم بالظلم وبسيطرة الشر ، وبكتابة «**كاليجولا**» فإنه أراد أن «يجسد الصراعات التى تبدو ظاهريا غير قابلة للحل والتى يجب أن يخوضها كل فكر ليصل إلى الحلول الوحيدة المقبولة » **فإذا أردنا أن نستشرف الخير يجب أن نرقب ذروة الشر لنفهم التمرد المنحرف (تمرد كاليجولا) ضد النظام الفاسد للعالم .**

وكاليجولا التى يمكن اعتبارها من أعمال الشباب فى إنتاج «**كامى**» يمكن النظر إليها باعتبارها سيرة ذاتية تلخص حياة الكاتب الشهير وتعكس كافة اهتماماته وقضاياه الأساسية ، وتشير من خلال التعديلات العديدة التى أدخلها فيها على مدى عشرين عاما تطور مفهومه كجماليات العمل المسرحى ، على ضوء الممارسة العملية المستمرة على خشبة المسرح فى مواقع عديدة .

هذه الرؤية الداخلية تظهر أكثر فى العرض الذى يقدم فى مسرح «**الماتوران**» ، وهو عرض قوى تقدم فيه المسرحية فى إطار تقليدى بسيط يتسم بخصوصيته مما يبرز قوة النص الذى اختير له ديكور ثابت تقريبا ، هو عبارة عن مرسم يحوى تماثيل إغريقية عديدة ، يتحرك خلالها الممثلون مرتدين ملابس عصرية ، مما يضع هذه الرؤية على مسافة بعيدة من رؤية يوسف شاهين المواكبة للأحداث العالمية الراهنة والمفعمة بالحركة والرقص والموسيقى والمتلألئة بمائة ضوء وضوء .

«**وكاليجولا**» التى استلهمها «**كامى**» من الكتاب الرومانى «**القياصرة الاثنا عشر**» ، تروى قصة الامبراطور الشاب الذى صطدمته وفاة شقيقته وعشيقته «**دروسيلا**» فيفرمن روما ثم يعود إليها مفعما برغبة عنيفة لتحقيق المستحيل لأن العالم كما هو «**غير محتمل**» ويتحدث بأسلوب هاملت عن عبث الوجود وتفاهته . وتقوده تأملاته حول الغموض والخواء المحيطين بالحياة إلى التفكير فى

وقد وقع اختيار **يوسف شاهين** على مسرحية **كاليجولا** بالتحديد عندماعرض عليه مسرح الكوميدى فرانسيز إخراج مسرحية له ، رغم أن العديد يعتبرون أنها ليست أفضل أعمال كامى أو أنها عفا عليها الزمن ومضى وقتها . وقد استطاع **شاهين** أن يثبت العكس وهو ما يشهد عليه النجاح الباهر الذى تحققه المسرحية والتى تعرض بالتناوب مع عدد آخر من المسرحيات (من ١٥ فبراير حتى ٢٤ يونيو ١٩٩٢) على خشبة المسرح العريق وإذا كانت « كاليجولا » كما يقول كامى هى مسرحية الممثل والمخرج ، فالمخرج هنا فى حالة **يوسف شاهين** يحول هذه المسرحية العبثية إلى عرض مسرحى مبهر spectacle بكل معنى الكلمة ، فالطابع الشرقى قوى فى الرقص الشرقى وفى العويل الذى تطلقه النسوة حزناً على ضحايا الامبراطور وإدخال «الصويّت» على خشبة الكوميدى فرانسيز لم يكن يقدر عليه غير **يوسف شاهين** ! كما أن المرء يشعر بأنه على شاطىء البحر فى **الإسكندرية** مدينة **شاهين** ومكان إلهامه السينمائى الأول — أو فى أى مكان فى القاهرة أو فى عاصمة عربية فى التسعينيات والثمانينيات ، كل ذلك تغلفه المسحة الملحمية التى تذكر بأفلام **سيسيل دى ميل** التى أخرجت فى الاستديو ، وهناك جانب كبير من الحركة والضوضاء ومراكز النشاط المتعددة على خشبة المسرح ومشاهد المجون والعربدة — وخاصة فى مشهد عبادة فينوس — تستغل إمكانيات الديكور إلى أقصى حد ممكن سواء السلالم اللا نهائية التى تحيط بالمبنى الزجاجى الضخم الذى يكتسح خشبة المسرح كما لو كان اعتداء على الطريق العام أو مخالفة من مخالفات البناء ، فضلا عن الحبال التى تنزل من أعلى المسرح . ويستغل **شاهين** فى الوقت ذاته واجهة المبنى الزجاجى «القبيح» كشاشة لعرض مشاهد جماهير (عربية ؟) وهى تهلل لزعيم دموى — **كاليجولا** أو غيره !— والملابس التى قام بتصميمها جان بيير ديلفير الذى قام بتصميم ملابس فيلم المخرج الأمريكى **مارتن سكورسيزى** الشهير «الغواية الأخيرة للمسيح» فإنها لا تنمى لعصر بعينه ، فهى تارة تجعل من **كاليجولا** عاملا ميكانيكيا ، وأحيانا تجعل منه امبراطورا وفقا لأعرق تقاليد سينما **هوليود** ، وأحيانا تجعل منه أحد شخصيات أفلام **فلليني** ولا سيما عندما يرتدى حلة فينوس آلهة الحب على موسيقى **محمد نوح** الذى ألف الموسيقى لهذا العرض المسرحى .

أما المشهد الأخير بعد اغتيال **كاليجولا** فإنه مبهر بكل المقاييس المسرحية حيث ينشق المبنى الزجاجى عن شاشة عرض ضخمة ونجد **كاليجولا** المدرج فى دمائه وهو يلهث وراء قرص ضخم للقمر يظهر على الشاشة وما أن يقترب منه حتى يتحول إلى قرص أحمر ملتهب يذكر بمشهد «**على**» بطل فيلم «**عودة الابن الضال**» وهو يتحدث إلى «الزعيم» وهو يجرى وراء الشمس . وعندما يمس **كاليجولا** القرص الملتهب تنفجر الصواريخ النارية على المسرح ويصعد من أسفل سيبيون — صديق **كاليجولا** وقاتله — مرتدياً حلّة الامبراطور الجديد .

أحمد صليحة

الروح الدانماركية
من « كيركجارد » إلى « تومسن »

حينما سئل الناقد الدانماركى توماس تورا أن يوجز أدب بلاده المعاصر فى كلمتين أجاب : « إنهما الانفتاح والتنوع » . قد يدهش القارىء العربى لذلك ، فهذا الأدب غريب علينا غرابة تلك اللغة الاسكندنافية بصوتياتها التى تفجأ الأذن بليونتها وتحار الذاكرة أمام وفرة وتنوع تراكيبها اللغوية .

إنها لغة يصفها أحد بنيها بقوله : « هى عبق السماء المتشحة بالغيوم الذى يكلل خور « ليمف » ، أو هى سحابة من ضباب « سيلاند » الشفيف الذى يرتفع فى ساعات الفجر الأولى لينسج صورة لقصر أسطورى على أمواه بحيرة سروم » .

والدانماركيون مولعون بتراثهم القديم ، ويباهون بعراقة أسرتهم الحاكمة ، كبنى عمومتهم الإنجليز ، وهم ليسوا أقل فخرا بلغتهم ، وعنها يقول فيلسوفهم الشهير كيركجارد (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) : إننى سعيد **لانتمائى للغة لها ما لها من ثراء فى أصالتها حينما تسمو بالروح ، ولها ما لها من دلال على الأذن حينما تداعبها بعذوبتها وموسيقيتها ... » .**

والدانماركية تنحدر فى الأصل من العائلة الجرمانية ، وتؤكد النقوش القديمة أنها ترجع إلى القرن الخامس الميلادى على أقل تقدير ، حينما نحا أبناؤها إلى نبر الكلمات وترخيمها وإلى تبسيط نظام التصريف الفعلى المعقد الذى ورثوه من اللغة الأم . وقد أدى تشديد نطق المقاطع إلى نعومة وتآكل حروف الحركة النهائية ، وأبرز الوقفات الحلقية التى تعد سمة هامة من سمات تلك اللغة ، واكتسبت حروفها الساكنة ليونة أضفت عليها رشاقة خليقه بأقاصيص اندرسن الساحرة التى ربما كانت هى ـ فى صورتها الأصلية أو المحورة ـ نافذة قراء العربية الوحيدة على أدب تلك اللغة .

وربما غالى كيركجارد فى المباهاة بلغته الأم ، على عادة أبناء لغات الأقليات المحلية ، ولكننا لا نستطيع أن نسم أدب الدانمارك بالمحلية ،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

رغم قلة حظ بنيه من الشهرة ، إذا استثنينا اندرسن وكيركجارد ، فلم تكن تلك البلاد بمعزل عن المشاركة فى صناعة تجربة القرن العشرين إذ أن ضآلة رقعتها وقلة عدد سكانها يجعل من انفتاحها على العالم قدرا لها ، ومن هذا الانفتاح تكتسب تجربتها تنوعها وثرائها .

وبحكم موقعها ، ظلت تتارجح فى تأثرها بين جارتها القوية المانيا بروحها الرومانتيكية المشبوبة ، ونزوعها إلى النظم الشمولية ، وبين روح المغامرة التى يتسم بها رجال البحر الاسكندنافيون ... بين الأرض بمروجها وريفها حيث تتناثر القرى الوادعة ، وبين أمواه المحيط الصاخبة حيث يودع المرء روحه بين راحتى القدر ...

وممن تأثروا بنزعة الترحال والولع بالسفر **هانز كريستيان اندرسن** ، الذى لم يؤسس لنفسه بيتا بالمعنى الحقيقى للكلمة إلا بعد أن بلغ الستين ، ولقد كتب لأحد أصدقائه ذات يوم قائلا :

« لقد ولدت حتما تحت نجم يمكن أن تشبهه ببندول الساعة ، فانا لا انفك عن الحركة من هنا إلى هناك ، تيك ... توك ... حتى تتوقف الساعة واخلد إلى الراحة » .

وإذا كانت القصص ، كبعض البشر ، تكتسب جمالا بمرور السنين ، كما قال اندرسن ذاته فى إحدى قصصه ، فلقصص الأطفال الحديثة سحرها أيضا ففضلا عن عالم الجن والأساطير الذى كان المورد الخصب الرئيسى لكتّاب هذا اللون بالأمس ، أماط العلم الحديث اللثام عن عوالم وعوالم مجهولة تمتد فى أغوار الكون وفى خفايا النفس وفى المادة المحيطة بنا بجسيماتها الدقيقة وذراتها ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ابرز كتاب أدب الأطفال فى الدانمارك الآن أديب ورسام هو **أيب سبانج اولسن** (١٩٢١ —) الذى يروى فى إحدى قصصه كيف حاول طفل السفر إلى القمر ليحضر ضوءه فى سلة إلى الأرض ، وقد صمم الكتاب ورسمه وطبعه على ورقة فى حجم الصحيفة الكاملة ، بحيث يمكن طيها لتصبح فى حجم الكتيب ، فى محاولة منه لتعميق إحساس القارىء بالارتفاعات الهائلة والأعماق السحيقة التى تحف ببطله ..

ولسبانج مجموعة قصصية هامة بعنوان « الميدان » (١٩٨٢) وفيها يصور صراعا بين مجموعة من الأطفال والباعة الجائلين الذين يرتبون للاحتفال بعيد الميلاد فى ميدان بإحدى المدن الصغيرة ، وبين عمدة البلدة الذى يعتزم تحويله إلى ساحة انتظار للسيارات ، والفكرة هنا وهى تتكرر كثيرا فى أعمال الكاتب ، أن طفل المدينة يفتقر إلى مساحة كافية لممارسة الحياة والانطلاق الحر . وفى قصة أخرى « زقاق القطة » (١٩٦٨) يرسم صورة لفتاتين صغيرتين تنتقلان إلى بيت حديث ذى فناء حجرى يرمز إلى صرامة التخطيط المعمارى الحديث الذى يعتمد أساسا على المسطرة والآلة الحاسبة ، وحينما ترى الفتاتان الغناء تقول إحداهما للأخرى : **« إنه متسع بما فيه الكفاية »** ، فترد الأخرى : **« نعم ، بما فيه الكفاية لنشعر بالسام »** ...

هذا النزوع إلى التمرد على صرامة الواقع يجد صداه فى عالم المسرح الدانماركى الذى شهد ميلاد ما يعرف بمسرح الصورة « Billestofteatret » الذى يقول عنه مؤسسوه « إنه يسعى إلى توسيع نطاق عوالم الممكن وممكنات المستحيل » . ومن أبرز مؤسسيه **كيرستن دلهولم** ، التى بدات حياتها مهندسة للنسيج ، ثم اجتذبتها

الاحتفاليات الدرامية التى وجدت فيها متنفسا لمهارتها التشكيلية ، ومن ثم اسست مسرحا خاصا بها يعرف باسم « **بروفورما** » أو أنصار الشكل ، وهى تقول عن هذا التحول : « **ظللت لعدة سنوات اسيرة الأشياء التى اود ان المسها ، اما الآن فالعقل هو الذى يريد ان يلمس الأشياء التى لا يمكن ان نلمسها .. الآن اريد ان اتعامل مع الميتافيزيقا .. ان ارتفع إلى الفضاء ...** » .

ومن أبرز الأعمال التى قدمتها « **لماذا ياتى المساء يا امى ؟ !** » وهى تجربة مثيرة فى فن العرض المسرحى ، إذ تعتمد اعتمادا أساسيا على شكل خشبة المسرح التى هيئت على صورة بئر عمودية تلتف حولها طوابق أربعة يجلس فيها المشاهدون ، الذين ينظرون إلى أسفل حيث توجد رقعة مستطيلة من الضوء تشكل بابا ، ولكنه ليس كسائر الأبواب ، بل هو باب يؤدى إلى اللانهائية - يؤدى إلى عالم جديد تفقد فيه السطوح حدودها ، فتمتد إلى أبعاد لا نهائية ، وعلى هذا السطح تجول شخوص آدمية وراقصون يتحركون ويتمددون ويسيرون ويجلسون ، ولكنهم يؤدون ذلك كل على حدة - فى انفصام عن الآخر ... ويتراءى للمشاهد أن البعض منهم يسبح فى الفضاء ، أو يتدلى من السقف ، وفى ذات الوقت تنشد مغنية سوبرانو أغنياتها ... تارة بمفردها ، وتارة أخرى بصحبة تسجيل لصوتها ... يقدم على نحو متقن بحيث يعجز المشاهد عن التمييز بين المغنية وصوت جهاز التسجيل ، ثم تعود من جديد لتغنى لنفسها ، بينما يرتل شاعر قصيدة تتصارع أبياتها مع خلفية موسيقية تطغى عليها شيئا فشيئا حتى تذوب فيها ، بينما تؤدى مجموعة من الراقصين حركات تتوافق أحيانا مع الإيقاع أو تتنافر معه أحيانا أخرى ... والعرض يدعو المشاهد إلى أن يعيد التفكير فى أسلوب رؤيته التقليدى والرؤية المنظورية التى ندرك بها الأشياء ، ويتعامل هذا العرض مع المستويات الثلاثة للفن : البصرية والموسيقية والشعرية ، التى تتواجد فى آن واحد ثم تتقاطع ثم تمتزج فى لحظات سرعان ما يبين أنها رؤى غير حقيقية ، ومن ثم يغدو المنظور الذى نرى به الأشياء عند المستوى البصرى مسألة فلسفية تناقش طبيعة الذات والرؤية والحس والاختيار .

إن لغز الوجود والعدم يشغل حيزا هاما من جوانب الأدب الدانماركى ، وتمثال **كيركجارد** فى كوبنهاجن يحمل تلك العبارة التى كثيرا ما رددها : **لماذا يوجد الشىء بدلا من اللاشىء ؟** ، وقد يكون هذا التراوح بين الوجود والعدم نابع من طبيعة شبه الجزيرة الدانماركية التى تطوقها مياه بحر الشمال العاصفة التى تحمل إليها سحب الضباب الكثيف ، حيث يتجرد الوجود المادى من صورته الصلبة ليستحيل إلى رؤى طيفية شفيفة .

وهذا التساؤل عن ماهية الوجود يمثل موضوع رواية هامة لأديب دانماركى كبير ، **هو سفند آجه مادسن** (١٩٣٩ -) ، وعنوانها « لنفترض أن العالم موجود » (١٩٧١) . والقصة تدور فى الدانمارك فى زمن غير محدد ، لم تكن القطارات فيه قد قضت على عربات السفر التى تجرها الخيول ، ولم تكن الكهرباء قد اقصت الشمعدانات الحديدية بتأثيراتها الخيالية من أجواء القصص . وبطلا القصة رجلان الأول **جيرونى** ، وهو بائع للكتب والثانى **ليف** ، وهو فنان هاو ، وكلاهما لا يرى للعالم وجودا خارج الكتب ، وهى رؤية تعيق تطور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان ، فإذا كنا نحيا حياة قد عيشت من قبل ، فليس علينا سوى أن نتتبع الخطوات المرسومة لها فى الكتب . وهما يوحيان بهذه الفكرة لصديق لهما هو جاريون زيجر ، الضابط المتقاعد ، الذى يقتصر وجوده على نزهات قصيرة يذرع فيها شوارع بلدته الباردة فى غضب عارم ...

إن التفكر فى ماهية الوجود ينقلنا إلى عالم الشعر والشعر ليس غريبا فى تلك الأرض الخصبة بالخيال التى أنجبت اندرسن من قبل ... ولقد شهدت الثمانينيات ظهور جيل جديد من الشعراء حاول تجديد الحداثة بإعادة اكتشاف واستكشاف عالم القصيدة الشعرية بأوجهها المتعددة بدءا من الإيقاع إلى الصوتيات إلى التركيب اللغوى وانتهاء بلغة الاستعارة والصورة المعقدة ...

وإذا كان النقاد لم يجمعوا هؤلاء الشعراء فى مدرسة حتى الآن ، فإنهم يشتركون جميعا فى نقطة انطلاق واحدة ـ هى الجسد والوجود الذاتى للإنسان ... ومن أبرز شعراء هذا الجيل **سورن اولريك تومسن** (١٩٥٦ ـ) الذى نشر أول دواوينه بعنوان « عامية المدينة » فى عام ١٩٨١ حيث يقول فى قصيدة اسمها « كل يوم » :

يمرق الصبية عبر طرقات المدينة
الدور قريبة وبعيدة
القصيدة نفسها كل يوم
امرأة تغفو قبالة الحائط
وفى الخارج حائط من مصابيح السيارات
والرصيف المتآكل
القصيدة نفسها كل يوم
تأبى الكلمات أن تستسلم للصور
فى المدن .... فى عامية المدينة ...
حيث الليل فراغ أزرق بين الجدران
القصيدة نفسها كل يوم
تتعرق أقبية المترو أسفل طرقات المدينة
وتنساب نحن على سلالها
القصيدة نفسها كل يوم ...

إن القصيدة فى مفهوم تومسن يجب أن تدور فى المجال الممتد بين النظرية والأغنية ، فهى ليست بالفكر الخالص ، ولا يجب أن تتجرد من الفكر لتصبح مجرد غناء ، لكنه يميل إلى أن يكون وسطا بين الأثنين .

ويشير اسم الديوان هنا « عامية المدينة » إلى إطار التجربة الشعرية التى تدور فى المدينة التى لا يحدد لها اسما ويشيع الاغتراب فى عالمها وبينما يحدد الشاعر معالمها ويرسم ابعادها ، يطرح الموضوع نفسه على استحياء ، ويتراءى للقارىء أن المدينة عالم يفتقر إلى الترابط الداخلى ، بحيث تغدو فراغا تحدث فيه ملايين الحركات التى تفتقر إلى الترابط وتدور فيه أحداث وأحداث كل منها منفصم عن الآخر وإن جرى فى اللحظة نفسها ، فالاتصال يبدو ضائعا ، لا إراديا ، محطما ، عاجزا عن تكوين وقع اجتماعى مشترك .

وفى ديوانه الثانى « **المجهول تحت نفس القمر** » يطالعنا نفس الإحساس بعمق الفراغ وامتداده الذى لا يحده حد ، والشاعر لا يسعى لملء هذا الفراغ ، بل إلى الفكاك منه . ونبرة الحزن التى تشيع فى كتاباته تنبع من تجربة وجودية فهو يرى أن الحياة لا تشكل سوى جزء صغير من الوجود ، ضئيل متناه فى ضآلته إذ ما قورن بما يمكن أن يكون الوجود عليه فى اتساعه . ومن ثم فالإنسان لاينال إلا أقل القليل من دنياه ، فهو لا يحيا إلا جزءا بسيطا يستعيره من الزمن .

« عن مجلة : دانيس ليترزى »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دوروتا متولى

مسرح القهوة فى بولندا

فى عام ١٩٧٥ أنشأت **يوانا فوجنيتشكو** J. Wozniczyko وڤاندا أجيمبلو W. uziemblo «مسرح القهوة» فى وارسو تحت إشراف الهيئة الثقافية للنشر . لقد لاحظتْ هاتان الفنانتان أنَّ القرى البولندية قد أحيطتْ بأسوار الأمية فى منتصف السبعينيات ، وأنَّ شباب هذه القرى لم يعد قادرا على التحدث عن مشاكله الملحة ، والنقاش البناء ، كما اختفت عادة اللقاء بين القرى المتجاورة فى حوار متواصل ، وضاعتْ «الدردشة» المتبادلة بين الأصدقاء ، وتلاشتْ عادة ممارسة القراءة ، وتوقف التغنى بالجمال والحزن النبيل بين محبى الغناء . بل كادت أن تصاب كل هذه الظواهر الثقافية بالموت . لوحظ كذلك أن الإلهامات الحقيقية تضاءلت فى أعمال المبدعين الريفيين ، صحيح أن النوادى فى القرى والأحياء الريفية استطاعت أن تكفى حاجة القرويين من روائع الأدب والكتب العامة .

لكنه أصبح من المحتم البحث عن تصور جديد للنشاط الإبداعى تلتحم داخله مختلف الأشكال ، على أن يكون هذا التصور عميقاً فى محتواه ، بسيطا فى صيغته ، يُساعد فى استثارة الإلهام الإبداعى الجماعى المستند على التراث الثقافى للقرية .

أدّى هذا البحث الدائم والمتواصل إلى ميلاد برنامج ثقافى خاص ، تردد أصحابه طويلاً فى تسميته ، فأطلقوا عليه تارة :

«أيها الإنسانيون .. ابداوا !» وتارة أخرى : **«أدب الكلمة الحيّة»** وفى تارة تالية « **نوادى الشباب الإنسانيين** ، أو « **فى حضرة المتواجدين دوماً** » وغيرها ، لكن التسمية التى استقر عليها هذا الجمع المتميز هى «**مسرح عند احتساء القهوة**» أو باختصار «**مسرح القهوة**» .

كانتْ تسبق هذا المشروع أهداف محددة : **أولها** : الرغبة فى إحياء الأدبْ البولندى الحديث ، وترغيب الجماهير والقراء لقراءة مؤلفات

الكتاب المعاصرين ، تعين على نمو الحاجة إلى القراءة داخل المجتمع الريفي وإشباعها .

ثانيها : منح الفرص للقيام بتكوين جماعات وفرق فنية ، وتنشيط حركة النوادى ، وإيقاظ الاهتمام بقضايا الحياة الحديثة ومشاكلها .

اتفق على أن تكون نقطة الانطلاق هى تحديد صيغة لإيصال النصوص الأدبية للمتلقى ، بواسطة قراءتها والنصوص فى أيدى قارئيها من الجماهير العادية ، يَتْلونها بصوت ظاهر ، دون إخراج مسرحى مسبق لها ، أو أداء تمثيلى معدّ . أصبحت المهمة الرئيسية لهذا البرنامج ، هى القيام بعمل «مونتاج» فنى داخل سيناريو جذاب ، يجمع بين أعمال نثرية مختارة ، ومقالات يومية وقصائد شعرية ، ويربط بين هذا الجمع المتناثر للقضايا الفكرية ، والهموم الإنسانية ، والأفكار ، والمضامين التى تحتويها هذه الأعمال الأدبية والفنية ، والكشف عنها لتثير فى الجمهور فكره وخياله ، وتجعله قادرا على التواصل مع الآخرين ، ليستأنف حديثه الذى انقطع ؛ وحواره الذى يبحث عن تواصل ، مما يدفع المتلقين للسعى حثيثاً للبحث عن أصول هذه الأعمال الأدبية لقراءتها .

فإذا سمّينا هذا الشكل شكلاً مسرحيا ، فإن القائمين عليه كانوا فى البداية يسعون إلى التكيف مع أنفسهم وفق الإمكانات الفنية الموجودة التى تتيح مناخا مناسباً للنص المطروح .

مرَّتْ هذه التجربة بممارسات تطبيقية كانت محصلة لكثير من الخبرات والتجارب والأشكال التى كان من بينها اللقاء الأدبى ، والعرض المسرحى ، والمناقشات العفوية داخل النوادى — وقد اندمجت هذه الأشكال كلها فى صيغة «مسرح القهوة التى سهلت للمتلقى أن يحصل فى وقت قصير على برامج أدبية متنوعة . قد تكون أحيانا قراءة للحكايات وقصص الأطفال ، وأحيانا أخرى للكتب المدرسية أو للكتب الأدبية التى نفدت من أسواق الكتب ، أو تتخذ شكل أمسيات أدبية شعرية . وبعد مرحلة التقسيم المناسب للنص المختار إلى أدوار تدخل المادة الأدبية فى إطار العرض المسرحى ، ووفقاً لاختيار النصوص وأشكال تنفيذها ، يمكن أن تكون هذه المادة إما عروضاً خاصة تقترب من شكل «الروبرتاج» الصحفى اليومى ، وإما عروضا درامية أو شعرية أو على شكل «الكباريه» بمختلف أنواعه .

ويعد من أكبر خصائص هذا المسرح وتميزه ، أنَّ الجميع ، سواء كانوا جمهرة من المسنين أو جماعة متفرقة من الشباب المشاهد ، والذين لم تسمح لهم جراءتهم المتخفية فى أن تدفع بذواتهم الفنية ، للتعبير فى شجاعة، عما يريدون قوله ، فضلا عن اشتراكهم الفعلى ، دون أن يكونوا مهيئين لذلك ، فى العرض الفنى الفورى للتمثيل المسرحى ، فيصبحون قادرين على التخلص من خوفهم الفنى بعد قيامهم بتنفيذ عدة برامج من هذا النوع .

ويمكن لبرنامج المسرح المقروء ، أن يكون ممثلا بنجاح كبير داخل النوادى الريفية ، وفى المدارس ، وحتى داخل مجتمع الأسرة، أو جماعة من الأصدقاء . فلا حاجة لخشبة مسرح ، ولا لإضاءة مركبة ، ولا حتى لأزياء مسرحية . يستلزم ذلك عملاً إبداعياً مشتركا وضروريا لهذا النوع من اللقاءات . ويتوقف هذا — قبل كل شىء — على رغبة المشاركين فى هذه التجربة لقراءة نص مختار ، أو سيناريو تتسلسل فيه المقاطع المنتقاة لنصوص متباينة ، بوصف محتواها وتفاصيلها الفنية للمشتركين فى تجسيدها . وبعد اكتساب خبرة فى هذا الميدان يمكن

القيام بتنفيذ تلك البرامج جماهيرياً بعد بروفة واحدة ، أما تلك البرامج المتسمة بتعقيد التركيب ، فهى تحتاج إلى إعداد أطول .

وعلى عكس ما يُعْتقد ؛ فإن **«مسرح القهوة»** أو ما يطلق عليه **«بمسرح حول المائدة»** أو « **المسرح المقروء**» يخدم كذلك الممثلين المحترفين ، أو أولئك الأشخاص الذين يضعون أولى خطواتهم على طريق النشاط الإبداعى .

وبعد الدعاية لهذا المسرح ، وانتشاره فى أنحاء بولندا ، يصل عدد فرقه إلى أكثر من سبعمائة فرقة وجماعة . لقد أدَّتْ خبرة السبعة عشر عاما بأن تصبح هذه الفرق وتلك الجماعات الفنية ــ سواء وهى فى طور البداية أو فى طور النضج الفنى ــ فرقاً مسرحية محترفة ، بفضل هذا النوع من التجريب .

فالهدف الرئيسى لبرنامج **«مسرح القهوة»** يمكن رؤيته من خلال منظور رسالة هذا المسرح ، وهو خدمة الجماهير وتقديم المتعة الثقافية والفنية دون الاهتمام المبدئى بشكل ما تقدم أو مضمونه فى بادىء الأمر . فالهدف المرجو والذى يسعى هذا المسرح لتحقيقه هو التأثير الفعال فى أكبر عدد من الناس يحيون داخل القرية الواحدة . فـ « مسرح القهوة» مُوجَّه فى المرتبة الأولى ، لأشخاص يشتركون فى صنعه ، ويعرض برنامجه أبسط الأشكال ، لتسير مسيرتها ــ فيما بعد ــ فى التركيب والتطوير . ولذلك فهو برنامج تعليمى ، مهمته ــ كما يصفه **ييچى دانييليڤيتش** J. Danielewicz ، الأب الروحى لهذا المسرح والذى توفى فى عام ١٩٨٧ ــ : « **أن يُعلِّم الجماهير اللقاء المتواصل داخل النوادى : القراءة صوتا ، أمام الجماهير ، وبتفهم واضح . وبأداء يعتمد على النطق السليم والتفسير المناسب ، والقراءة سماعا ــ أىْ أن تصغى جيدا لتفهم ما يقوله الآخرون ، والقراءة كلاما ــ أىْ أنْ يكون بمقدورك التعبير عن ما تفكر فيه وتشعر به ، والقراءة نقاشا ــ أىْ أن تكون بقدرتك إقناع الآخرين ببراهينك ، وكذلك الاقتناع ببراهين الآخرين** !»